A SOBRE A

RTE

06 PARA UMA HISTÓRIA (SOCIAL) DA ARTE BRASILEIRA FRANCISCO ALAMBERT
22 ARTE PRÉ-HISTÓRICA DO BRASIL: DA TÉCNICA AO OBJETO ANNE-MARIE PESSIS E GABRIELA MARTIN
62 O OLHAR ESTRANGEIRO E A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL VALERIA PICCOLI
96 MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ NA ARTE RELIGIOSA E SEUS ANTECEDENTES EUROPEUS MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA

BRASILEI

SOBRE

SOBRE A ARTE BRASILEIRA

DA PRÉ-HISTÓRIA AOS ANOS 1960

FABIANA WERNECK BARCINSKI (ORG.)

ART

136 ARTE E ACADEMIA ENTRE POLÍTICA E NATUREZA (1816 A 1857) ELAINE DIAS
174 A ARTE NO BRASIL ENTRE O SEGUNDO REINADO E A *BELLE ÉPOQUE* LUCIANO MIGLIACCIO
232 MODERNISMO NO BRASIL: CAMPO DE DISPUTAS ANA PAULA SIMIONI
264 CONCRETISMO GLÁUCIA KRUSE VILLAS BÔAS
294 OS ANOS 1960: DESCOBRIR O CORPO PAULA BRAGA
324 ARTE POPULAR RICARDO GOMES LIMA

BRASIL

OBRE

edições sesc
wmf martinsfontes

SOBRE A ARTE BRASILEIRA

DA PRÉ-HISTÓRIA AOS ANOS 1960

FABIANA WERNECK BARCINSKI (ORG.)

edições Sesc
wmf martinsfontes

06 **PARA UMA HISTÓRIA (SOCIAL) DA ARTE BRASILEIRA** FRANCISCO ALAMBERT
22 **ARTE PRÉ-HISTÓRICA DO BRASIL: DA TÉCNICA AO OBJETO** ANNE-MARIE PESSIS E GABRIELA MARTIN
62 **O OLHAR ESTRANGEIRO E A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL** VALERIA PICCOLI
96 **MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ NA ARTE RELIGIOSA E SEUS ANTECEDENTES EUROPEUS** MYRIAM ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA
136 **ARTE E ACADEMIA ENTRE POLÍTICA E NATUREZA (1816 A 1857)** ELAINE DIAS
174 **A ARTE NO BRASIL ENTRE O SEGUNDO REINADO E A *BELLE ÉPOQUE*** LUCIANO MIGLIACCIO
232 **MODERNISMO NO BRASIL: CAMPO DE DISPUTAS** ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI
264 **CONCRETISMO** GLÁUCIA KRUSE VILLAS BÔAS
294 **OS ANOS 1960: DESCOBRIR O CORPO** PAULA BRAGA
324 **ARTE POPULAR** RICARDO GOMES LIMA
346 **BIBLIOGRAFIA**

PARA UMA HISTÓRIA (SOCIAL) DA ARTE BRASILEIRA

FRANCISCO ALAMBERT

PROFESSOR DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (USP), ONDE LECIONA HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE E HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA. TAMBÉM CRÍTICO DE ARTE, COLABORA EM DIVERSOS JORNAIS E REVISTAS, NO BRASIL E NO EXTERIOR. PUBLICOU, ENTRE OUTROS LIVROS, *BIENAIS DE SÃO PAULO: DA ERA DO MUSEU À ERA DOS CURADORES* (2004), ESCRITO EM PARCERIA COM POLYANA CANHÊTE, QUE RECEBEU O PRÊMIO JABUTI NA CATEGORIA ARTES. NA USP, PARTICIPA DA COORDENAÇÃO DO GRUPO DE *PESQUISA FORMAÇÃO E DESMANCHE DE SISTEMAS SIMBÓLICOS* (DESFORMAS).

> "Falar sobre a filosofia no Brasil é tarefa particularmente embaraçosa. Poderíamos definir esta dificuldade em termos aristotélicos: como saber *o que é* uma coisa, se não sabemos ao certo *se ela é?*"[1]
>
> **BENTO PRADO JR.**

> "A coexistência do antigo e do novo é um fato geral, e sempre sugestivo de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isso porque esses países foram incorporados ao mercado mundial – ao mercado moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz através, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em vez de se extinguir. Na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional que dura desde os inícios."[2]
>
> **ROBERTO SCHWARZ**

I

A maior dificuldade de escrever uma história da arte no Brasil é justamente determinar que sujeito (Brasil) é esse que define o objeto (arte). Um objeto que reconhecemos, pelo qual temos apreço e com o qual guardamos familiaridade. Mas, ao mesmo tempo, temos dificuldade em determinar como e de que maneira um (o sujeito Brasil) e o outro (o objeto arte) estão de fato relacionados.

[1] Bento Prado Jr. "O problema da filosofia no Brasil". In: *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*, p. 173.

[2] Roberto Schwarz. "Cultura e política, 1964-69". In: *O pai de família e outros estudos*, p. 91.

O século xx, sobretudo desde o Modernismo, colocou essa questão no núcleo de suas preocupações. A reflexão sobre a legitimidade e a pertinência de falar em uma arte "brasileira" com características próprias, com espaço definido e reconhecido na história da arte mundial – desde a antropofagia oswaldiana, passando pelas ousadas incorporações e superações da arte abstrata feitas pelos movimentos concreto e neoconcreto, até a presença crescente da arte contemporânea brasileira no sistema mundial das artes –, é central. No final do século xx, essa questão parecia ter sido superada: nossa arte teria alcançado "maturidade", projeção e reconhecimento internacional.

Porém, vejamos. No início do século xxi, um enorme compêndio foi lançado para proclamar, depois de todas as discussões que o mundo inteiro promoveu, ao longo do século xx, sobre a complexidade do sistema mundial da arte moderna, o que foi a arte do século que passava (e, por conseguinte, o que seria a arte do século que iniciava). A publicação *Art Since 1900* foi organizada por cinco dos mais importantes pensadores contemporâneos da arte[3], intelectuais radicalmente cosmopolitas. Neste livro, apenas dois artistas brasileiros, de amplo alcance e relevância mundiais, são citados: Helio Oiticica e Lygia Clark. Até aí nada há a estranhar nem lamentar. De fato trata-se de artistas excepcionais, que em grande medida incorporam boa parte daquilo que de mais avançado e radical produzimos em nossa aventura moderna. Entretanto, o lugar reservado a esses artistas no esquema "mundial" da arte do século xx é intitulado *Non-Western world*.

Justamente quando acreditávamos que éramos sujeitos de uma conquista histórica – a de ser parte ativa da arte do mundo –, este nos responde com uma ambiguidade cortante. Não somos parte do mundo "ocidental". Mas também não somos parte do mundo dos outros, do mundo "oriental" (seja lá o que isso signifique). Do ponto de vista desses especialistas, que é aceito como o ponto de vista do "mundo", nós, mesmo aqueles de nós que podem ser vistos como os melhores, somos um não lugar, um entrelugar ou simplesmente uma ideia fora do lugar.

Essas confusões e deslocamentos, esquizofrênicos até, dizem muito do "mundo", tanto quanto dizem muito também de nós[4]. Se é muito difícil que nossa produção cultural seja entendida como parte do mundo moderno (entenda-se, capitalista avançado), também para nós ser ou não ser parte do mundo moderno ou "ocidental" é sempre um problema. De um lado, sabemos que somos parte desse mundo; de outro, sabemos que não o somos, exatamente. A *diferença* brasileira nos persegue. Para Helio Oiticica, Mondrian era tão importante quanto qualquer abstracionista europeu. Por outro lado, e *como consequência disso*, Oiticica também valorizava aspectos da cultura popular urbana (em especial o samba e a sociabilidade dos pobres descendentes de escravos das favelas cariocas) que tanto Mondrian quanto qualquer abstracionista europeu jamais conheceram. Em certo momento histórico, quis fazer dessa união impensável entre a arte de vanguarda europeia e a cultura popular brasileira a base de uma forma estética e de uma intervenção política no mundo que lhe renderia uma força fabulosa e encontra-se na origem de seu reconhecimento no mapa mundial contemporâneo da arte do século XX. Mas, como essa operação estética parece praticamente incompreensível para os organizadores deste livro, seu lugar acabou sendo um não lugar. Sua imensa originalidade, além da qualidade específica de seu trabalho, rendeu-lhe consagração, interna e externa, mas não exatamente compreensão ou consequência[5].

---

[3] Para a nova edição, juntou-se o professor David Joselit aos autores originais: Foster, Krauss, Bois e Buchloch. Cf. Ives Alain-Bois *et al.* (orgs.). *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*.

[4] "A esquizofrenia é cegueira para o mundo, mas é também a transparência (lucidez) do inconsciente". Bento Prado Jr. "Sobre a filosofia do senso comum". In: *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*, p. 171.

Lygia Clark, escrevendo à sombra do Golpe Militar de 1964, que violentou de modo brutal sua geração, pensava o papel do artista brasileiro como o de um propositor de uma ação transformadora no âmbito social: "Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora"[6].

Roberto Schwarz nota como essa situação determina nosso modo específico de pensar: "o intelectual latino-americano vive um engajamento peculiar, diferente do europeu. Ele está sempre contribuindo para a construção da cultura nacional, ainda incompleta. O país novo, ainda em formação, é um pano de fundo especial, com regras próprias. Assim, estamos sempre explicando o Brasil, salvando o Brasil, procurando uma brecha para que 'ele' saia do atraso"[7].

---

[5] Roberto Schwarz analisou longamente a complexa "recepção" de Machado de Assis no exterior, na qual o reconhecimento do grande escritor "universal" determinava o apagamento do escritor "brasileiro", com todas as perdas e ganhos advindos dessa situação. Ver "Leituras em competição". In: R. Schwarz. *Martinha versus Lucrécia*.

[6] Lygia Clark. "Nós somos os propositores", *Livro-obra*, 1964. Cf. Christopher Dunn. "Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, jul.-dez. 2008. Em seu manifesto "Esquema geral da Nova Objetividade", escrito logo depois, em 1967, Hélio Oiticica vai mais longe: "O fenômeno da vanguarda no Brasil não é mais hoje questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas". In: Carlos Basualdo. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*, p. 229.

No sistema mundial das ideias modernas, nosso lugar e nossa tarefa constituem sempre um problema em que a arte, e sua compreensão, inclusive sua história, é um ponto relevante.

Em 1957, um dos mais importantes pensadores da arte moderna, Mário Pedrosa, apresentou esse dilema de modo bastante preciso, ao defender a recepção da arte abstrata geométrica brasileira – o concretismo – perante a desconfiança que essa manifestou em um renomado crítico de arte norte-americano, Alfred Barr Jr. Para o norte-americano, a representação concretista brasileira presente na IV Bienal Internacional de São Paulo era mero "esforço *Bauhausexercise*": "o intrigara até a irritação o fato de jovens daqui e da Argentina se terem entregado a experiências chamadas concretistas. Irrita-o ainda a influência que Max Bill, por exemplo, chegou a exercer por nossas paragens". Nossa pintura estaria na contramão do "gosto eclético hoje dominante em Paris ou em Nova York". E por isso, ao não encontrar nada que "afagasse seus hábitos", o eminente crítico norte-americano "desviou-se, como todo estrangeiro importante faz ao chegar às nossas plagas, na procura de tabas de índios e de revoada de papagaios". Obcecados por seu desejo de "exotismo", os estrangeiros "não gostam de permitir nossos artistas uma pesquisa, uma linguagem moderna e não ao gosto do momento nos grandes centros europeus"[8].

Na sequência, Pedrosa aponta as razões. Para ele, os europeus e os norte-americanos desejam o irracional: "têm horror, como homens cansados de cultura e de experiências estéticas, a tudo que lembre estrutura, ordem, disciplina, tensões, otimismo, beleza plástica, em suma". Os artistas brasileiros estavam em outra sintonia e engajados na busca pela autonomia, "sentimento de independência que se vai generalizando entre os melhores de nossos artistas [...]. Uma espécie de embrião de escola, cujas características fundamentais é cedo para tentar definir e cuja designação ainda, portanto, é difícil de dar"[9]. Salvo engano, essa "escola" que nosso grande crítico antecipava seria o Neoconcretismo, exatamente o movimento que, para certos historiadores da arte, representaria a "maioridade" – ou seja, a emancipação – da arte

[7] Cf. Fernando Haddad (org.). *Desorganizando o consenso: nove entrevistas com intelectuais à esquerda*, p. 20.

[8] Mário Pedrosa. "Pintura brasileira e gosto internacional". In: O. Arantes (org.). *Política das artes: acadêmicos e modernos*, p. 280.

[9] Idem, p. 281.

brasileira, e no qual pontificariam Helio Oiticica e Lygia Clark, justamente aqueles que conseguiram ser parte da arte "mundial", mesmo não sendo parte da arte "ocidental"[10].

Nossa "cultura" ou nossa "arte" (mesmo se quisermos separar uma da outra) é um mistério para o mundo, tanto quanto o é para nós mesmos. E, ao mesmo tempo, lutar por ela (ou contra ela) é uma "proposição" a que jamais conseguimos escapar. Por isso, estabelecer uma história da arte no Brasil é tarefa complexa e destinada à incompletude, que nos provoca indagações como: o que é a arte brasileira autêntica? desde quando fazemos "nossa" arte? o que há nela de cópia e de original diante da arte mundial de que queremos ser parte? Responder a essas e a outras questões demanda pesquisa constante e fundamentada, mas também um exercício dialético difícil entre nossa especificidade e diferenças históricas no panorama mundial contemporâneo.

Assim, considero que toda a história da arte brasileira deve ser também uma história social do Brasil, ou, dito de forma mais exata, uma história social da arte (e da cultura) brasileira.

II

Esse é o "campo" que nos cabe estabelecer. Para isso, um bom guia é o sociólogo francês Pierre Bourdieu. Para ele, o campo, compreendido como o lugar em que se organiza socialmente a atividade artística, é um espaço onde as posições precedem os agentes e cuja dinâmica de funcionamento é a luta pela dominação simbólica em seu interior. No caso da arte, a disputa se dá em torno do monopólio da legitimidade artística. Bourdieu entende que o campo é um espaço orientado pelo jogo de poder. Nesse jogo, explica, "a relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõe, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*, isto é, como um espaço orientado e prenhe das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas

---

[10] Cf. Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.*

'a fazer', 'movimentos' a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a 'superar' etc."[11].

Para um historiador como T. J. Clark, a História Social da Arte é uma disciplina capaz de mobilizar uma série de questionamentos de modo concentrado. Para tanto, em primeiro lugar devemos ser capazes de reunir fatos (levantar dados gerais acerca da atuação, da situação econômica, da condição social dos agentes, da estrutura de produção hegemônica da arte e da sociedade em geral etc.); em segundo lugar, saber fazer perguntas. Clark propõe que utilizemos, para esse fim, a relação entre obra – cristalização do particular – e ideologia, entendida como um frágil conjunto de crenças, imagens, valores e técnicas de representação pelas quais as classes sociais em conflito tentam naturalizar suas histórias particulares. Assim, o trabalho que une materiais oriundos da formalização artística ou da formalização teórica a partir deles (a ação crítica) e pressupostos ideológicos seria um modo de testar os fundamentos sempre frágeis da ideologia[12].

As grandes análises da História Social da Arte concentram-se, entretanto, nas produções do século XIX e início do XX. O grande desafio, no estudo da cultura e da arte contemporânea, é exatamente retomar questões gerais diante de ideias e de obras que parecem não responder mais a um sentido ideológico dominante: parecem inseridas em um regime no qual a ideologia contemporânea deu forma à sua própria fragmentação. O nome dessa forma, segundo a definição marxista de Fredric Jameson, é "Pós-Modernismo", entendido como uma lógica cultural dominante na época em que o capitalismo multinacional desdobrou-se em forma única e progressivamente globalizada[13].

Não há uma resposta única para essa problemática teórica no campo da História Social da Arte. Do ponto de vista metodológico, o historiador norte-americano Carl Shorske definiu o trabalho do historiador da arte e da cultura como próximo ao de um tecelão "grosseiro". Os especialistas nas linguagens específicas e em suas histórias particulares (os historiadores da arte, da música, da literatura etc.) são capazes de criar um tecido fino, concentrado nas especificidades de seus objetos. Aos historiadores "sociais" da cultura ou das formas artísticas cabe inserir essa trama em um tecido maior, mais grosso, mas não menos eficiente, que dê conta de inter-relacionar e estabelecer um campo de atuações mútuas entre as linguagens específicas e aquilo que aparentemente está fora delas[14].

---

[11] Pierre Bourdieu. *As regras da arte*, p. 265.

[12] T. J. Clark. "As condições da criação artística". In: Sônia Salzstein (org.). *Modernismos*, pp. 331-9.

[13] Segundo a periodização de Jameson, o Realismo correspondeu à primeira fase comercial e monopolista do capitalismo. O Modernismo, à segunda fase, industrial. O Pós-Modernismo é a lógica cultural do capitalismo tardio, que tem a peculiaridade de se tornar eminentemente cultural. Ele não define a nova fase capitalista pela economia, mas pela cultura. Para ele, desde o final dos anos 1980, com o neoliberalismo, a informatização, a crise da sociedade do trabalho e a ascensão da sociedade do espetáculo, o capital colonizou todas as partes do mundo, inclusive aquelas que ele havia "tolerado e explorado de modo tributário". Agora, chegava-se ao momento da "colonização do Inconsciente e da Natureza". Cf. F. Jameson. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 61.

Numa linguagem sociológica, afeita à terminologia tanto de Raymond Williams quanto de Bourdieu, Sérgio Miceli explica esse caminho metodológico para o estudo da História Social da Arte: "O objeto da História Social da Arte é o exame das condições peculiares dessa interação entre artista e o contexto, ou melhor, o desvelar de como um conteúdo de experiência se transmuta em forma, como um dado acontecimento se congela numa imagem, de que maneira certa estrutura de sentimentos se condensa numa representação [...] num emaranhado de tensões que se convertem em valências de uma linguagem formal."[15]

"Estrutura de sentimento" é um conceito criado e operado por Raymond Williams ao longo de sua obra. Tal conceito nos instrumentalizaria a trabalhar com a história da cultura de maneira mais pertinente: "O que o sociólogo cultural ou o historiador cultural estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só 'uma cultura' ou 'uma ideologia'; mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais."[16]

O conceito, tal como definido pelo historiador britânico, não é meramente uma variante da noção idealista de "espírito do tempo" ou mesmo de "mentalidade". Se para Goethe (ou Hegel) o "Zeitgeist" definia-se por um conjunto de opiniões que predominavam em um período histórico, determinando o pensamento geral, para Williams a "estrutura de sentimento" nasce das inter-relações entre práticas sociais e hábitos mentais herdados que se relacionam, por sua vez, com as formas de produção e de organização socioeconômica, resultando no sentido que damos à experiência do vivido. Por isso, a análise da estrutura de sentimento trata de "descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. Por essa via, dá conta do aspecto formante da obra de arte. O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas [...] trata-se de fato de uma forma comum de ver, já que é comunicável e inteligível para outros membros da mesma comunidade"[17].

---

[14] Cf. C. Schorske. "Introdução". In: *Viena fin-de-siècle*.

[15] Sérgio Miceli. "Por uma história social da arte". In: T. J. Clark. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*, p. 16.

[16] R. Williams. *Cultura e materialismo*, p. 29.

Em resumo, trata-se de renovar uma questão tanto teórica quanto prática. É preciso colocar as produções artísticas na história, tanto quanto é preciso colocar a história no objeto artístico, em sua *forma*. Seguindo uma ideia de Theodor W. Adorno, devemos interpelar as obras de arte como "historiografia inconsciente" (de uma época, de um "lugar", de uma "cultura"), ou seja, analisar sempre sua consistência e sua inconsistência formal diante de seu tempo e de suas condições de produção, circulação ou exposição, pois a experiência histórica está presente nas obras, porém não de modo que seus conteúdos estejam expostos diretamente na superfície do objeto, mas sobretudo em seu entranhamento formal[18].

Isso significa espantar da crítica histórica da arte a retórica tecnicista, que recusa o jogo da cultura. Ao mesmo tempo, é preciso distanciar-se do historicismo regulador, do fetiche dos fatos e das personalidades, da teleologia das escolas artísticas e de seus "gênios". É preciso entender a arte não como mero epifenômeno, mas sim como uma forma que conforma uma cultura.

III

A história da arte brasileira sempre pareceu uma dificuldade ou um projeto incompleto. Afinal, o que significa dizer "cidade", "ideias", "artes" ou "cultura" no Brasil? A pergunta é pertinente porque, qualquer que seja a resposta, ela terá muitas consequências. Se as cidades no Brasil confundem-se com nossa história tanto quanto com a história de nossa "cultura" (com todos os seus significados possíveis), então qual o lugar das populações indígenas que aqui viviam muito antes de os colonizadores portugueses chegarem com suas cidades e com suas artes? Por outro lado, se a história das cidades brasileiras remonta à época da chegada do colonizador, somos uma extensão da história de Portugal e de suas cidades, tanto quanto somos parte de seu processo de expansão pelo mundo. A origem das cidades no Brasil (tanto quanto a origem das "ideias") confunde-se com a história do próprio colonizador e sua *empresa colonial*, que é parte de nossa história como brasileiros – na verdade, é sua *forma* básica[19].

---

[17] Maria E. Cevasco. *Para ler Raymond Williams*, p. 153.

[18] Theodor Adorno. *Teoria estética*, p. 217.

Do ponto de vista da cultura – quer dizer, os hábitos, a sociabilidade, a produção e reprodução de ideias, as imagens, as obras etc. – e da urbanidade (a vida social civil marcada pela cidadania e pelas relações urbanas modernas), essas questões são muito importantes. São mesmo decisivas, porque desde que a máquina colonizadora portuguesa instalou-se nestas terras, elas sempre estiveram presentes em nosso debate cultural.

Essas questões vinham desde o período colonial, mas só se tornaram decisivas quando as condições (ou as necessidades) históricas da "independência" ou da "emancipação" foram sendo de fato configuradas a partir do início do século XIX. Também no terreno da cultura e da vida urbana, a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808, foi um marco decisivo. A arte e a cultura produzidas ao longo do século XIX foram amplamente marcadas pelas mudanças trazidas pela necessidade da Corte de adequar nossa vida cultural a seus padrões de exigência.

A virada cultural da elite, a grande mudança, aconteceu a partir de 1816, com a chegada da Missão Francesa ao Brasil, acentuando a importância da cultura europeia nos primeiros anos do século XIX. A Missão Francesa veio com o intuito de "civilizar" a cultura brasileira – e isso significou também ignorar toda a tradição barroca antecedente, o que só será retomado como parte da nossa formação histórica com o Modernismo do início do século XX. Com ela chegam pintores como Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e arquitetos como Grandjean de Montigny (1776-1850).

O século XIX foi marcado pela preocupação em transformar o Brasil em uma nação independente, porém a partir de pressupostos considerados importantes pelas elites europeias dominantes. Daí saíram os grandes arquitetos, escritores, pintores, dramaturgos e intelectuais, que passaram a incorporar a realidade brasileira como *objeto e assunto* principal das suas obras e estudos, mesmo que, em muitos outros aspectos, estivessem ainda presos aos padrões da cultura europeia (que aqui tinha de se moldar aos interesses do império escravista).

---

[19] Ver o debate sobre o lugar das ideias no Brasil a partir da forma peculiar da colonização e de seus choques culturais (ou esquisitices particulares) no rico debate iniciado por Roberto Schwarz. "As ideias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*.

A fundação da Academia Imperial de Belas Artes foi a primeira tentativa de estabelecer uma didática da arte acadêmica culta, de "bom gosto" e zelosa da tradição burguesa no país. O exercício estético e político da Academia vinculava a produção artística aos ensejos do império e aos ideais de história do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fortalecendo uma cultura acadêmica que enfatizava a história nacional, produzindo versões que eram fruto tanto de uma tradição clássica europeia quanto de ideologias forjadas nos gabinetes do instituto.

Foi nesse contexto que surgiu Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79), normalmente visto como o "pai fundador" do estudo das artes "brasileiras". Aluno predileto de Debret, com quem viajou à França, ele é um marco da noção romântica de busca da brasilidade, de um ponto de vista "europeu", mas também é algo mais que apenas isso. Intelectual múltiplo e eclético, foi pintor (desde quando se tornou aluno da Academia e de Debret), desenhista, escreveu poesia e dramas épicos, aventurou-se pelo naturalismo, pelo memorialismo, foi diplomata, historiador, polemista, crítico, administrador da academia etc. Ao voltar de sua estadia na França, Porto Alegre fundou a revista *Niterói*, marco do Romantismo no Brasil, cujo subtítulo era *Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*. O periódico durou apenas dois números, mas literalmente fez escola. Segundo o crítico e historiador Mário Barata, a atuação de Porto-Alegre na Academia "impulsionava a pesquisa e procurava incentivar o exemplo brasileiro, a arte nacional, em prejuízo da simples cópia da Antiguidade. Renovou as pensões de viagem, a biblioteca e a pinacoteca nos seus três anos e meio de administração fecunda e inteligente"[20].

É de Porto-Alegre o texto que se convencionou chamar de inaugural da história da arte brasileira: *État des Beaux-Arts au Brésil*, publicado na França em 1834 – mesmo ano em que Debret publica sua *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Em seu breve ensaio, ele resume as artes nativas anteriores à chegada dos colonizadores para, em seguida, "tratar do período dito *civilizado*. Primeiro, teriam vindo as 'artes de necessidade', pela mão dos colonos, depois as belas-artes, a arte e a arquitetura, com os jesuítas. As informações, em geral bastante vagas, fazem supor que o conferencista nem sempre era portador de um conhecimento direto e sistemático do objeto de seu discurso"[21]. Nem poderia ser. Como parte do projeto civilizador do Império, de sua mitologia sobre o "Gênio nacional", a história da arte, como o resto, era pensada de um ponto de vista que tinha no Rio de Janeiro imperial seu lugar central. Por sobre essa visão do "Gênio" surge a busca de um cânone, ou de uma sequência evolutiva, que configure a constituição da nação – e de sua arte. Como definiu perfeitamente Antonio Candido, ao abordar a proliferação de biografias de heróis nacionais produzidas pelo Instituto Histórico imperial, tratava-se de "um espírito plutarquiano que conduzia ao embelezamento do herói", cujo objetivo era "estabelecer um passado ilustre; dar cartas de nobreza à nossa vida mental, [...] uma espécie de ritual patriótico de ressurreição, fortalecido pela teoria vigente a respeito do Gênio"[22].

---

[20] Mário Barata. "As artes plásticas de 1808 a 1889". In: *História geral da civilização brasileira, O Brasil monárquico*, p. 414. Sobre Porto-Alegre e sua época, ver: Leticia Squeff. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879)*.

Porto-Alegre esboçou algo que seria reiterado no futuro como uma necessidade para uma história *social* da arte e da cultura brasileira. Uma possibilidade que será vista como dificuldade, quase uma impossibilidade: "a história de uma nação está inteira na história dos seus vestuários, porque deles se colhe o contato que houvera com os povos de que importara os tecidos, e de quem imitara o trajo; assim como de seu estado de volubilidade pela rapidez de mudanças de modas sucessivas. Olhe-se de sangue-frio para todas as modas que houveram em França nestes últimos sessenta anos, compare-se com a sua história, e ver-se-á que ela vai de acordo com todas estas mudanças de constituições políticas e de dinastias [...] com uma precisão de fidelidade que espanta"[23].

O "sangue-frio" ao qual se refere o crítico romântico era exatamente a capacidade de ver a totalidade da produção social da cultura (seja a da arte culta, seja a da moda ligeira) como uma tarefa, como um projeto de construção de um autorreconhecimento nacional. Poucas décadas depois, outro importante crítico, Gonzaga Duque, via a batalha sobre ter uma arte "brasileira", e uma história dela, por outro ângulo, não menos pessimista e certamente mais nacionalista. Segundo esse crítico, a vida cultural brasileira era sobretudo uma glosa, uma imitação de expressões estrangeiras, lusas ou francesas. Ferrenho antiacadêmico, advogou a causa de um realismo nacional que viu concretizado, por exemplo, na célebre pintura de Pedro Américo, *A batalha do Avaí* (1877, ver p. 188), na qual "o artista abandonou as cediças da composição acadêmica e compôs o sujeito como melhor entendeu, para transmitir mais diretamente a impressão recebida", a escapar assim dos "austeros princípios da arte, que tanto preocupam os críticos convencionalistas"[24].

---

[21] Guilherme Simões Gomes Jr. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*, p. 35. Mais adiante, o autor resume bem o papel de Porto-Alegre: "um elo importante no projeto cultural que, desde os tempos joaninos, visa colocar o Brasil no circuito das artes do Ocidente a partir de uma nova perspectiva. Por um lado, atua no sentido do resgate da história das artes da época colonial e da preservação daquilo que fora legado do passado, não ocultando inclusive certa curiosidade por expressões de caráter mais popular, como, por exemplo, o caso da musicalidade brasileira, assunto que havia abordado em artigo para a *Niterói*, em 1836", p. 38.

[22] Antonio Candido. *Formação da literatura brasileira*, v. 2, pp. 351-2.

[23] Araújo Porto-Alegre. "Algumas ideias sobre as Belas-Artes e a indústria no Império do Brasil". *Guanabara*, t. I, p. 110.

Um século depois de Porto-Alegre, um dos nossos primeiros e mais consequentes críticos modernos de arte, Lourival Gomes Machado (os outros foram Sérgio Milliet e Mário Pedrosa) alertava sobre a persistência da dificuldade em entendermos de modo amplo nossa produção artística: "O primeiro historiador da arte brasileira, sistemático e com visão geral do desenvolvimento cultural, erudito e capaz de interpretação, este ainda não o tivemos. Monografias soberbas aparecem por vezes e, em muitas oportunidades, uma monografia – por exemplo, sobre o Aleijadinho[25] – vale pelo estudo de uma época. Não basta, contudo. Ficarão provisoriamente faltando aqueles estudos em que, mais que o grande artista ou período caracterizado, constituam as ligações, as passagens intermediárias, as transições, o interesse central do historiador. E, infelizmente, só é história verdadeira a que mostra como a cultura transita se transformando, como os padrões adquirem uma medida de evolução, de crescimento."[26]

A lucidez de Machado é cortante: mesmo depois de nossa radical e bem-sucedida aventura modernista, o conhecimento do "trânsito" de nossa cultura (seu "campo" de forças e atuação), seus "padrões" (sua "estrutura de sentimento", na linguagem de Raymond Williams) ou das medidas de sua "evolução" e de "crescimento" (ou sua "formação", segundo Antonio Candido) ainda havia se consolidado.

Como explicar essa situação, em que a dificuldade tanto da arte quanto de sua história é uma constante, quase uma forma de "identidade"? O crítico de cinema Paulo Emilio Salles Gomes, usando um termo dúbio e aparentemente jocoso, disse certa vez que a mediocridade, "marca cruel do subdesenvolvimento", era o denominador comum de todas as atividades relacionadas com cinema "entre nós"[27]. Mas "mediocridade", para o grande crítico de nosso cinema, tinha um sentido bem preciso: ela significava o "resultado direto de uma conjuntura" que ele chamou de "situação colonial", uma situação na qual "o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado". A ideia que segue é a explicação do drama hamletiano do intelectual – ou do artista – periférico e nos interessa bastante: "Não somos nem europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar."[28]

---

[24] Luís Gonzaga Duque Estrada. *A arte brasileira*, p. 151.

[25] Penso que aqui o autor se refere sobretudo ao estudo pioneiro de Mário de Andrade, escrito em 1928: "O Aleijadinho". In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*.

[26] Lourival G. Machado. *Retrato da arte moderna do Brasil*, p. 11.

Ainda que o resumo possa ser forçado e pouco sutil, a ideia que nos interessa retirar daqui é que, em nossas paragens, o processo criativo só se torna consciente de suas forças, só pode desencadear suas forças, a partir do momento em que toma pé, em que internaliza essas ambiguidades, essa "dialética rarefeita": 1) a mediocridade como sinal; 2) o estado de subdesenvolvimento como base; e 3) a incompetência criativa em copiar como ponto de partida. Quanto mais criativos em nossa incapacidade de copiar, menos medíocres somos, mais nos afastamos e podemos aprender, e até mesmo formalizar, nossa base subdesenvolvida. Em resumo, a situação de precariedade ou de marginalidade que se manifesta como situação de subdesenvolvimento permite ou mesmo demanda ao artista brasileiro acolher o conflito de que participa, internalizando-o e apontando outros caminhos, como faz o autor cinematográfico imaginado por Paulo Emílio, ao reconhecer e criar a partir de sua incapacidade mimética.

E o que fizeram nossos melhores artistas, senão exercitar com brilho essa "incapacidade criativa" de imitar, chegando mesmo a ponto de superá-la, internalizando-a, formalizando-a e, assim, alterando o mecanismo de que falava Paulo Emílio? Creio que se pode afirmar que essa incapacidade criativa de copiar e sua saída formalizadora e original estão na base e operacionalizam, nas mãos de um historiador atento, um trabalho consequente sobre nossa história e sobre nossa formação artística. E esse trabalho só poderia ter por base uma reflexão histórica sobre os impasses e as soluções que conformam a cultura brasileira, muito mais do que apenas uma descrição dos momentos decisivos de nossa vida visual, estabelecendo uma linha de formação – que vai além da mera questão da identidade –, um campo comum de impulso criativo que só aqui – em nossa situação particular, colonial ou periférica – poderia acontecer.

---

[27] Paulo Emílio Salles Gomes. "Uma situação colonial?". In: *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, v. 2, p. 286.

[28] Paulo Emílio Salles Gomes. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p. 77.

O século XXI começou sem que a história da arte brasileira fosse estabelecida. Ainda assim, o novo século já nasceu assistindo ao grande sucesso e interesse pela arte brasileira em todo o mundo, mesmo que o mundo pouco consiga entender o que é essa arte. Por isso, ainda era preciso que uma lamentação correta de uma de nossas mais importantes críticas e historiadoras da arte, Aracy Amaral, fosse feita: "A intencionalidade e a consciência da função histórica da arte são, indubitavelmente, os principais fatores da relação que se estabelece entre os fatos artísticos de um mesmo período, entre os períodos sucessivos, entre a atividade artística em geral e as demais atividades do mesmo sistema cultural. Essa inserção natural da arte na história das sociedades é ignorada no Brasil, onde assistimos estarrecidos a um processo de desculturação galopante [...]. A relação da arte com a sociedade não se coloca no estágio em que vivemos, pois não parece que haja preocupações com a arte do passado, o que seria fundamental para assentar, criar e divulgar nossa memória."[29]

Resistir a essa "desculturação" é preciso. Escrever a história da arte no Brasil, da dificuldade da arte no Brasil, também. Uma coisa não pode ser separada da outra.

---

[29] Aracy Amaral. "Bienais e artistas contemporâneos no Brasil". In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios*, p. 240.

ARQUEOLOGIA / SAMBAQUI / ZOÓLITO / ARTE RUPESTRE
/ GRAVURA / ETNIA / TRADIÇÃO / TEMBETÁ / URNA
FUNERÁRIA / TAPAJÓ / PARQUE NACIONAL DE SETE
CIDADES / SERIDÓ / GRAFISMO / MONTE ALEGRE

ARTE PRÉ-HISTÓRICA DO BRASIL: DA TÉCNICA AO OBJETO

VALE DO PERUAÇU / SANTARÉM / PARQUE
NACIONAL SERRA DA CAPIVARA / PEDRA
LAVRADA DE INGÁ / MARAJOARA / ÍNDIO /
PINTURA CORPORAL / ADORNO

ANNE-MARIE PESSIS
DOUTORA EM LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS (ARQUEOLOGIA PRÉ-HISTÓRICA) PELA UNIVERSIDADE PARIS X – NANTERRE. DOCENTE NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO-UFPE. COORDENADORA GERAL DO INSTITUTO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA, PALEONTOLOGIA E AMBIENTE DO SEMIÁRIDO – INAPAS/MCTI/CNPQ. PESQUISADORA DA FUNDAÇÃO MUSEU DO HOMEM AMERICANO – FUMDHAM E DA FUNDAÇÃO SERIDÓ. BOLSISTA PQ I-A DO CNPq.

GABRIELA MARTIN
DOUTORA EM HISTÓRIA ANTIGA PELA UNIVERSIDADE DE VALÊNCIA E PÓS-DOUTORADA EM TEORIA E MÉTODO EM ARQUEOLOGIA PELA UNIVERSIDADE DE BARCELONA (ESPANHA). DOCENTE NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA DA UFPE. PESQUISADORA DO INSTITUTO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA, PALEONTOLOGIA E AMBIENTE DO SEMIÁRIDO – INAPAS/MCTI/CNPQ, DA FUNDAÇÃO MUSEU DO HOMEM AMERICANO – FUMDHAM E DA FUNDAÇÃO SERIDÓ. EDITORA HONORÁRIA DA REVISTA *CLIO-ARQUEOLÓGICA*. BOLSISTA PQ I-A DO CNPq.

A ARTE COMO *TEKNÈ*

O conceito de arte é um fenômeno histórico. Para os povos de tradição oral, na Pré-História, ele não existia. A ideia de manufatura do objeto artístico é uma concepção burguesa que não caberia em uma sociedade para a qual o essencial é a sobrevivência diária. O saber e o tempo eram os elementos básicos da manufatura funcional. Assim, entre as sociedades pré-históricas, o objeto criado pela mão humana tinha finalidade prática e imediata, fosse ela material ou imaterial, e era parte das estratégias de sobrevivência dos grupos humanos, por mais que, sob nossa ótica atual, possa ser indistinguível o imediatismo dessas estratégias.

É sob esse aspecto que analisamos as manifestações da Pré-História no Brasil – que podemos considerar artísticas –, resultantes de uma manufatura, uma *ars*, no sentido mais abrangente do vocábulo latino: habilidade, ofício ou profissão, que pretende resultados concretos. O conceito de *ars* permite-nos trabalhar com acuidade, ao considerar a arte pré-histórica uma manufatura cuja evolução segue os passos do cognitivo ao lúdico e, por fim, ao social. Entende-se que não existe objeto meramente *ludes homini*, pois a atividade lúdica tem a função de exercício da motricidade, que precede a realização da manufatura com finalidade funcional.

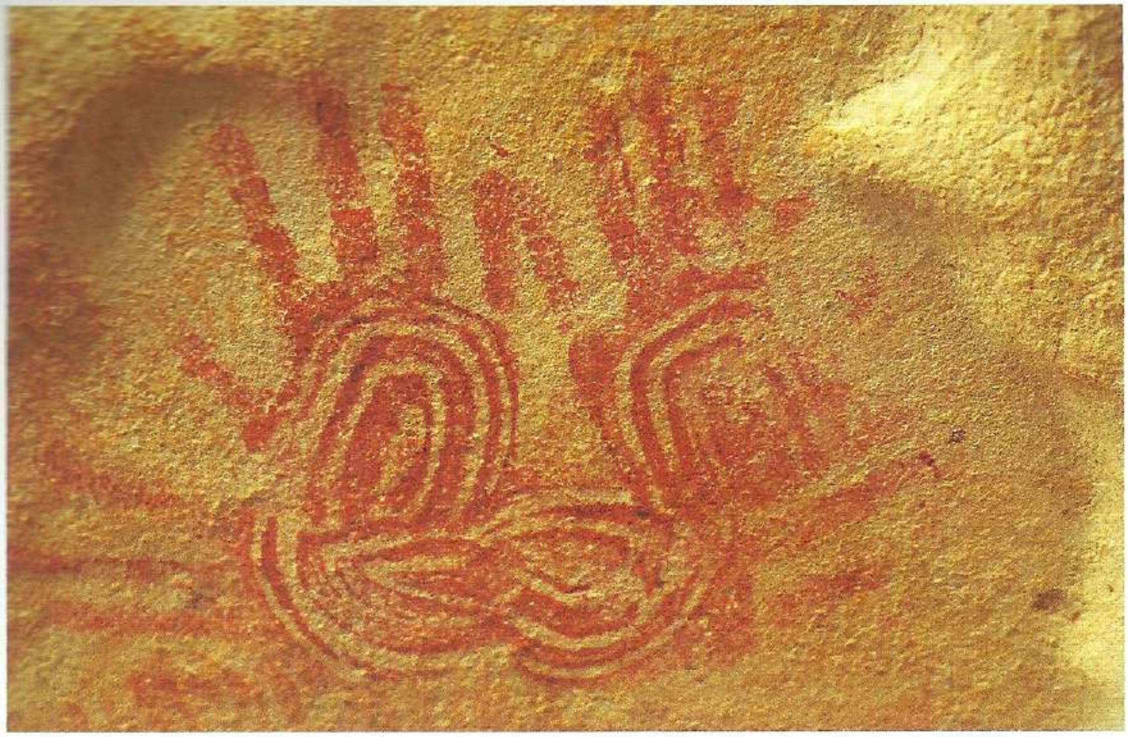
A arte, como *teknè*, significa o domínio técnico que permite a realização de uma manufatura na qual são atingidos diferentes graus de refinamento. Esse refinamento é quantificável, na medida em que se atinjam os objetivos propostos, e se traduz em um equilíbrio entre todas as etapas da realização do objeto. Manifesta-se na escolha da matéria-prima, no processo de manufatura e no acabamento final, aplicado ao fim que se pretende alcançar. Toda manufatura apresenta uma dimensão estética visível, que se manifesta na qualidade da sua realização material e mostra com clareza a importância do detalhe e da qualidade do produto vinculado a uma estética da técnica. Na arte, como dimensão da técnica, manifesta-se a universalidade de um perfil profundamente humano. A procura da qualidade técnica da obra de arte, entendida como a relação de equilíbrio entre os componentes da cadeia operacional, existe desde a Pré-História aos dias atuais. A especificidade cultural manifesta-se na técnica e torna-se universal na busca pela perfeição da dimensão artística da obra final, inserida em seu contexto cronológico e ambiental.

Os vestígios arqueológicos são produto da atividade cotidiana das sociedades pretéritas. Cada objeto arqueológico constitui, de certa forma, um produto tecnológico, e é através dele que podemos conhecer o desenvolvimento das sociedades pré-históricas. A evolução dos objetos arqueológicos, dentro de sequências cronológicas, leva-nos ao estabelecimento da periodização, que tem como fim precípuo determinar as diversas fases da evolução cronotecnológica das culturas. O objeto arqueológico, seja ele um instrumento, artefato, fragmento ou registro gráfico do que se tem chamado cultura material, é um documento sobre os grupos humanos pré-históricos, sobre a sua organização social e os seus costumes, mitos, rituais, lutas, alimentação e vida espiritual. Eventualmente, esses objetos entram na categoria de objetos artísticos sob a nossa ótica, quando o refinamento das técnicas empregadas produz para nós um efeito estético que ultrapassa sua finalidade funcional deles.

Nas sociedades indígenas do Brasil, a inovação técnica foi historicamente mal compreendida. Foi estabelecido, assim, o preconceito da sociedade brasileira, herdado da conquista europeia, que considerava a sociedade indígena deficiente cultural. Entretanto, foram suas descobertas e invenções técnicas que lhe permitiram suprir suas necessidades específicas, determinadas principalmente pelas imposições ambientais. Foram soluções técnicas inteligentes, que viabilizaram uma qualidade de vida equilibrada com o ambiente e com os valores privilegiados em cada uma das comunidades. Afirmativas triunfalistas da existência de culturas superiores e denegatórias "do diferente" arquitetaram falsas teorias quando foi conveniente aos novos donos do poder.

O REGISTRO RUPESTRE NAS ORIGENS DA ARTE

"Arte rupestre" é termo consagrado desde o século XIX, depois das primeiras descobertas das cavernas paleolíticas pintadas na Espanha e na França. Isso não significa que não se conheceram muito antes gravuras e pinturas pré-históricas realizadas nas rochas, mas a erudição de tempos passados não as considerou ações humanas relevantes para que fossem integradas às ideias estéticas da humanidade. Não se discute o significado do termo "arte rupestre", usado em praticamente todos os idiomas



MARCAS DE MÃOS
DESENHADAS
LAJEDO DA SOLEDADE,
APODI, RN
FOTO ANDRÉ PESSOA

mensagens que as pinturas e gravuras rupestres proporcionam. O arqueólogo, porém, não poderá ignorar os registros rupestres na sua dimensão estética, considerando-se a habilidade manual e o poder de abstração que levaram o homem a usar recursos técnicos e operativos nas representações gráficas pré-históricas.

Conhecer o contexto arqueológico que porventura acompanhe as manifestações rupestres é a forma de identificar os grupos étnicos às quais pertencem. Somente assim pode-se falar da arte deste ou daquele grupo que viveram em determinado período, em determinada área e em determinadas condições de sobrevivência, configurando-se, assim, a "história" de um grupo humano nos seus diferentes aspectos ecológicos, entre os quais se incluem os espirituais e os estéticos.

O homem relaciona-se com os objetos e fenômenos que o rodeiam. Para compreender e apreender o mundo real ou imaginário, utiliza recursos como a linguagem, o gesto e a representação gráfica dessa linguagem e desse gesto, a qual também depende dos recursos materiais de que dispõe. A representação é uma interpretação que o indivíduo faz do real, e tanto uma como outra modificam-se e evoluem com as mudanças culturais que acontecem na sociedade. Essa evolução natural da cultura manifesta-se na evolução espaçotemporal do registro rupestre de cada grupo. Explicar as origens, a evolução e a dispersão das diferentes manifestações rupestres pré-históricas é a meta das divisões e classificações estabelecidas como instrumental de trabalho.

As pinturas e gravuras rupestres pré-históricas são a expressão de dois aspectos únicos do fenômeno humano: a capacidade de desenvolver técnicas de controle da matéria-prima para produzir objetos de funcionalidade polivalente e a potencialidade de utilizar esse produto para representar materialmente o seu simbolismo e a sua imaginação. A natural tendência humana para o grafismo é o veículo de registro do sistema de comunicação gráfica.

ARTE RUPESTRE NO BRASIL

Podemos afirmar que o registro rupestre é a primeira manifestação estética da Pré-História brasileira. Além do evidente interesse arqueológico e etnológico das pinturas e gravuras rupestres como indicadoras de grupos étnicos, na ótica da História da Arte elas representam o começo da arte brasileira.

Pinturas e gravuras rupestres são vestígios arqueológicos que constituem sistemas visuais de comunicação social, formados por elementos gráficos que fazem parte dos padrões de apresentação próprios das comunidades pré-históricas. A análise desses registros visuais ajuda a identificar os padrões gráficos utilizados por seus autores e, em consequência, diferenciar os grupos culturais responsáveis por essas obras gráficas. Como sistema de comunicação, os registros rupestres não apresentam necessariamente um significado completo e podem fazer parte de conjuntos associados a formas verbais e gestuais que, naturalmente, se perderam no tempo. Consideramos a arte rupestre a representação gráfica de uma linguagem e de um pensamento que se relacionam e se modificam de acordo com as condições materiais da sua existência.

A tradição oral foi o principal instrumento de difusão da cultura, mas a fragilidade da memória humana originou a percepção de que a transmissão oral não era suficiente para a preservação da tradição coletiva. O homem precisou fixar graficamente suas ideias, seus mitos e seus rituais. Uma única palavra pode resumir a função dos registros rupestres pré-históricos em termos globais: tratar-se-ia da sobrevivência do grupo autor, indicando marcadores de presença, de relações de poder e de comunicação.

No processo de identificação das figuras rupestres, é possível distinguir os grafismos reconhecíveis, unidades gráficas que apresentam suficientes traços essenciais de identificação, permitindo o reconhecimento imediato de uma representação do mundo sensível; e os grafismos não reconhecíveis, formados por conjuntos de traços que não permitem nenhum reconhecimento do mundo sensível. Consideramos que a forma classificatória mais segura seja estudar as técnicas do traçado identificando perfis gráficos. Esses perfis completam-se com o estudo dos pigmentos e da preparação das tintas, dos implementos líticos usados para gravar, no caso das gravuras, e de quantos elementos técnicos seja possível reconhecer, a partir do pressuposto de que a técnica é mais conservadora e demora mais a mudar do que o desenho em si mesmo, no qual entra o lado subjetivo da mão humana.

As preferências observadas na escolha do suporte e na utilização e no aproveitamento do espaço pictural, assim como as soluções técnicas para representar a profundidade, também são dados que podem contribuir com propostas de conteúdo antropológico. A tendência atual, entre os arqueólogos, é não interpretar as representações rupestres, mas proceder a análises mais técnicas do que interpretativas, utilizando critérios técnicos que permitem saber como os grafismos foram realizados, quais os recursos materiais empregados e, principalmente, quais grafismos podem ser considerados representativos de um horizonte cultural determinado.

Os estudos realizados nas últimas décadas identificaram as várias "províncias" rupestres brasileiras, das quais destacam-se, pela sua unidade e concentração de sítios, a Região Nordeste, a Amazônia, os cerrados goianos e a bacia do alto São Francisco, em Minas Gerais, embora, com menor densidade, localizem-se também em praticamente todo o Brasil. Áreas tão amplas apresentam, por sua vez, grande diversidade estilística e cronológica.

Desde o começo da colonização, existem notícias sobre a existência de pinturas e gravuras indígenas no Brasil. O ano de 1598 registra a mais antiga referência documental de uma gravura rupestre no Brasil, quando o capitão-mor da Paraíba, Feliciano Coelho de Carvalho, encontrou, junto a um rio chamado Arasoagipe, gravuras que considerou e descreveu como "uma cruz, caveiras de defunto e desenhos de rosas e molduras", como se lê nos *Diálogos das grandezas do Brasil*[1]. Anos depois, em 1641, Elias Herckman, sob as ordens do governo da Holanda, chegou à Capitania da Paraíba e relatou ter visto inscrições em rochedos. E o padre João de Sotto Mayor registrou, em 1659, a existência de gravuras na Amazônia. A partir daí, desde fins do século XVIII, com o repertório do padre Francisco Corrêa Telles de Menezes na sua *Lamentação brasílica*[2], as pinturas e gravuras parietais pré-históricas do Brasil foram visitadas, copiadas, comentadas e, algumas vezes, publicadas. Houve também numerosas tentativas de análises, fantasiosas na maioria das vezes, desprovidas de lógica e fundamento científico. Entre elas, a obra monumental do amazonense Bernardo Azevedo da Silva Ramos, *Inscrições e tradições da América pré-histórica, especialmente do Brasil*[3], chega ao paroxismo da fantasia. O autor não somente viu inscrições gregas e fenícias nas gravuras indígenas, como também as leu e traduziu segundo sua ingênua e magnífica imaginação. Paralelamente, outros eruditos de um período que poderíamos chamar pré-científico pecaram pelo extremo oposto, desprezando o inegável valor arqueológico e estético da arte rupestre brasileira, que consideraram simples *ludus homini*, entretenimento de selvagens sem ter o que fazer, como a definiu o francês Louis Brunet, que trabalhara a serviço de D. Pedro II, nosso erudito imperador tão desejoso de pesquisar a arqueologia brasileira. Da mesma opinião era Alfredo de Carvalho, autor da *Pré-História sul-americana*, publicada em 1910, para quem "o índio, preguiçoso e indolente por natureza, riscava caprichosamente sua arte infantil"[4]. Entre os cientistas e eruditos de séculos passados, temos a destacar, porém, a acurada opinião emitida por Spix e Martius em relação a algumas pinturas rupestres encontradas na Serra do Anastácio, em Minas Gerais: "Sobre uma grande rocha de granito, saliente, perto do seguimento da Serra do Anastácio, encontrei várias inscrições primitivas e singulares, sem dúvida, provenientes dos antigos indígenas, moradores dessa região. Constam de linhas retas e curvas, círculos, pontos e estrelas e parecem, pela sua disposição em filas, ter possuído realmente significado para os índios; são, porém, agora, difíceis de decifrar. Foram desenhados com tinta vermelha, provavelmente argila vermelha misturada com urucu e óleo, e pelo aspecto pareciam datar de muito tempo. De nenhum modo poderia tentar explicá-las. Mas não se trata de simples rabiscos grosseiros irrefletidos, de mão inexperiente, mas acha-se justificada a opinião de que neles está representado algum pensamento, que o autor procurou significar."[5]

---

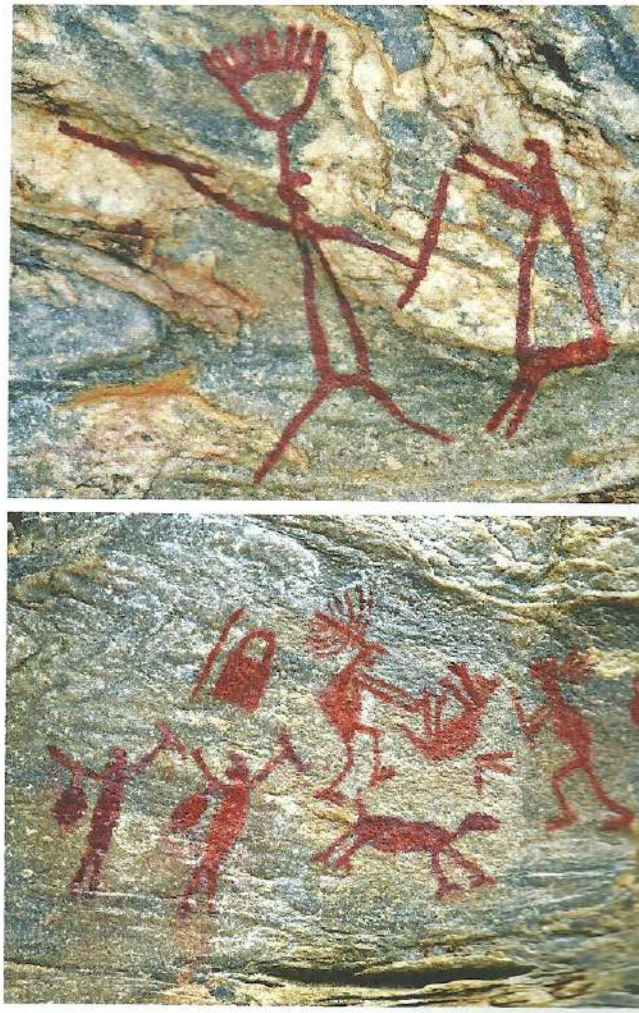
[1] Brandônio [Ambrósio Fernandez Brandão]. *Diálogos das grandezas do Brasil* (1618).

[2] Francisco Corrêa Telles de Menezes. *Lamentação brasílica*, v. 50, p. 74. (Manuscrito original existente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro. Obra comentada por Tristão de Alencar Araripe na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.)

[3] Bernardo Azevedo da Silva Ramos. *Inscrições e tradições da América pré-histórica, especialmente do Brasil*.

Desses primeiros relatos sobre a Pré-História brasileira, que misturam achados reais com fantasias sobre civilizações perdidas, alguns chegaram aos nossos dias na esteira das crendices dos primeiros descobridores e desbravadores, muito em especial dos missionários, que precisavam de uma explicação bíblica e pós-diluvial para que se justificasse a existência de homens na América. Assim, a arte rupestre foi terreno fértil para toda classe de interpretações, pois as enigmáticas pinturas e gravuras espalhadas pela imensidão dos sertões ou na profundidade das florestas convidavam a toda

PINTURA RUPESTRE
SERIDÓ, RN
FOTOS ANDRÉ PESSOA



---

[4] Alfredo de Carvalho. *Pré-História sul-americana*.

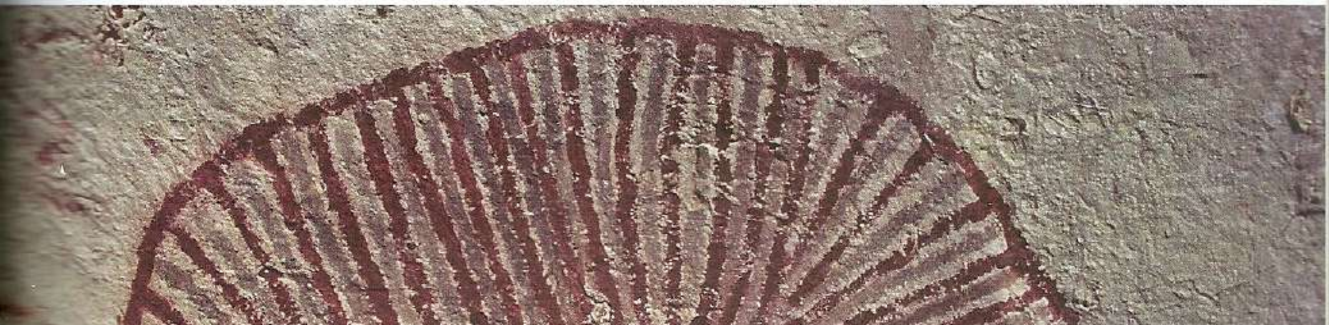
[5] Johann Spix e Carl Martius. *Viagem pelo Brasil – 1817-1820*. Edição comemorativa do centenário do falecimento do ilustre sábio e grande amigo do Brasil, Von Martius.

sorte de fantasias. A magia propiciatória da caça, o culto à fertilidade e a iniciação sexual eram os temas favoritos nas interpretações do registro figurativo. O estudo do simbolismo é um grande desafio, na medida em que deparamos com a dificuldade de definir o não visível. A procura do "oculto" que está por trás do registro gráfico não figurativo é terreno fértil para interpretações ilógicas e, não poucas vezes, abrigo da ignorância. A preocupação em conhecer e "decifrar" o que queriam dizer produziu enorme quantidade de bibliografia, desde trabalhos sérios a fantasias as mais desvairadas. As interpretações foram especialmente férteis nos casos em que os registros eram ricos em grafismos não figurativos, com ou sem representações figurativas a eles associadas. Interpretações de cosmogonias e linguagens codificadas, precursoras dos verdadeiros hieróglifos, são leituras corriqueiras nos grafismos de cunho abstrato.

Muitas dessas interpretações poderiam aproximar-se da realidade, mas o problema está sempre no seu valor científico. Até que ponto elas são válidas para a identificação cultural dos grupos étnicos que foram seus autores? A comparação etnográfica pode nos servir de exemplo: se observarmos as numerosas interpretações que cada grupo indígena contemporâneo atribui aos seus próprios desenhos, muitas vezes iguais ou semelhantes entre as diversas tribos, mas com significados totalmente diversos, veremos como é perigoso generalizar os significados. Desenhos tão comuns nos registros rupestres, como espirais, círculos, figuras radiadas e linhas paralelas onduladas, podem significar, dependendo da tribo, símbolos femininos ou masculinos, animais fantásticos ou o movimento das águas. Jaguares, cobras, macacos e jacarés nem sempre são representados figurativamente no grafismo rupestre. Uma linha ondulada pode representar uma serpente para determinado grupo, mas não significa que também o seja para a tribo vizinha e muito menos para um indígena de mil anos atrás. Em virtude disso, chamamos a atenção para o extremo cuidado que se deve ter na hora de interpretar certos desenhos que poderíamos denominar "universais", encontrados em regiões muito afastadas entre si. A "universalidade" de desenhos semelhantes, ou até iguais, em várias partes do mundo, muitas vezes levou a difusionismos exagerados e comparações fantasiosas.

Convencionamos chamar de "grafismos puros" as unidades gráficas não reconhecíveis no mundo sensível, as quais podem ser desenhos complexos ou formas mais simples, que, nas origens do desenho, poderíamos chamar de primárias e que se repetem em todo o mundo. Pretender encontrar algum significado lógico em grafismos semelhantes, porém separados por cronologias desconhecidas e pertencentes a grupos étnicos também desconhecidos, resulta em uma tarefa inútil, porque, ao contrário de qualquer outra manifestação da arte universal histórica, falta o contexto documental que situe a obra no seu tempo. Isso não significa que a coleta e o estudo minucioso dessas representações gráficas sejam inúteis, pois a identificação e a conotação da tendência repetitiva das formas, de sua técnica de elaboração, sua presença ou ausência nas diferentes regiões são elementos indicadores que auxiliam na

GRAFISMO RUPESTRE
DA TOCA DO COSMOS
CENTRAL, BA.
FOTO CLAUS MEYER/TYBA

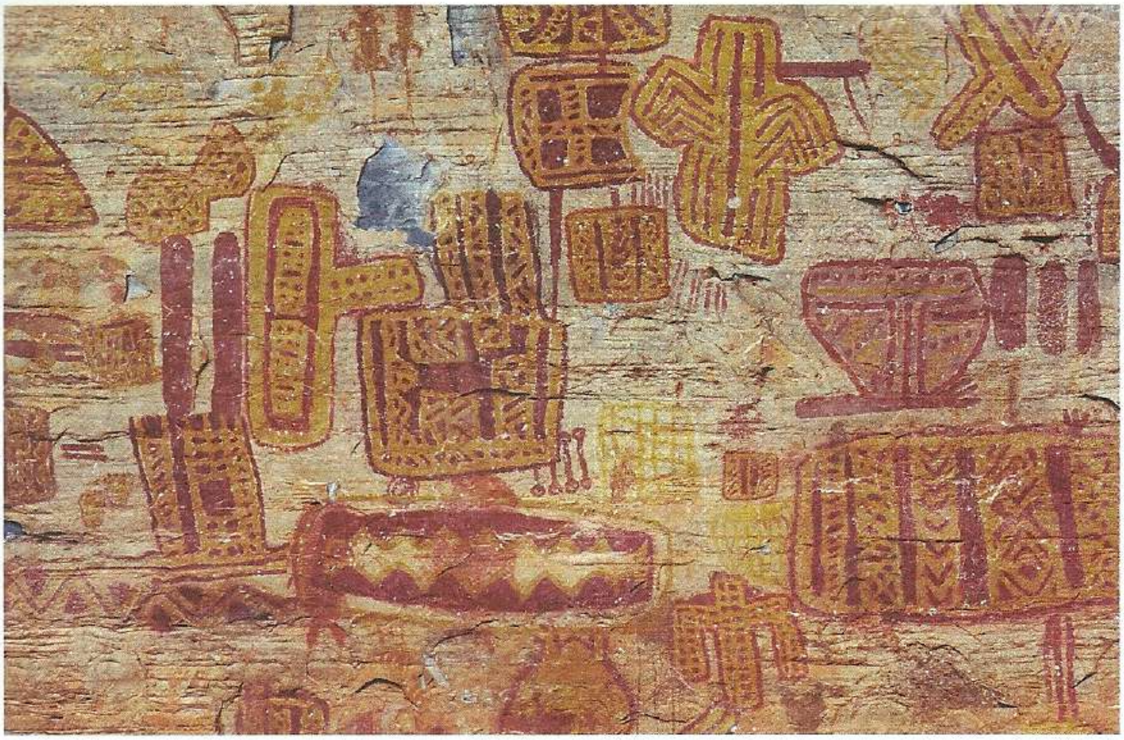


identificação dos horizontes rupestres em cada área arqueológica do Brasil.

A tendência natural, diante de um painel rupestre, é procurar um significado imediato, ou seja, procurar "ler" o que está ali escrito ou o que se pretendeu contar. Por isso é que os painéis de grafismos puros ou abstratos são tão decepcionantes aos olhos leigos. Há uma inclinação a segregar as cenas imediatamente identificáveis, as que nos contam uma história, as mais "belas", de acordo com nosso universo estético. A atemporalidade do registro rupestre é outro fator negativo na interpretação e no relacionamento com as outras variáveis do registro arqueológico. A dificuldade de estabelecer sequências cronológicas leva, muitas vezes, a tratar a arte rupestre de determinada área sem se levar em conta que, em sítios vizinhos ou até em um mesmo abrigo, pode haver grafismos com separações cronológicas de milhares de anos. Com frequência encontra-se nos painéis rupestres o aproveitamento de imagens anteriores, utilizadas para uma nova composição.

São conhecidas as dificuldades de relacionar a arte rupestre com a cultura material identificadora dos grupos étnicos responsáveis pelo

GRAFISMOS RUPESTRES POLICRÔMICOS
SÍTIO ARQUEOLÓGICO DO VALE DO PERUAÇU, MG
FOTO CLAUS MEYER/TYBA



registro gráfico. Muitas e muitas vezes, as pinturas, e ainda mais as gravuras, em especial no Brasil, são a única variável visível que marca a presença humana e identifica sítios arqueológicos. Muitos deles foram pintados ou gravados sem que as condições de permanência no local, ou a escolha seletiva das rochas ao longo dos cursos de água, permitam obter vestígios de cultura material factíveis de relacionamento seguro com as representações gráficas.

Temática e técnica são os dois pilares sobre os quais se apoiam as classificações e divisões dos registros rupestres brasileiros, e são definidas com o nome de tradições. A classificação em "tradições" e outras divisões é a forma operacional que os arqueólogos empregam para separar e identificar as formas de apresentação gráfica utilizadas pelos diversos grupos étnicos, das quais raramente conhecemos o contexto. Essa realidade distingue a arte pré-histórica das restantes manifestações estéticas do homem. Pode-se afirmar que há unanimidade entre os pesquisadores em reconhecer como elementos-chave identificatórios de uma tradição rupestre a temática e como esta vem a ser representada, identificando-se nela conjuntos emblemáticos que representam uma ação não reconhecível, que se repete em numerosos sítios. Concede-se também ao conceito de tradição, sem discrepâncias, grande abrangência geográfica. Divisões posteriores fixaram as subtradições como obra de um grupo vinculado a uma tradição e adaptado a um meio geográfico e ecológico diferente, o que implica a presença de novos elementos. No meio dessas divisões, encontramos um mundo gráfico extremamente complexo, que os arqueólogos tentam apreender e subdividir, para fins tanto didáticos quanto operacionais.

No estudo da arte rupestre, como no dos outros períodos da História da Arte, além dos estilos generalizados, analisa-se cada artista e cada obra em separado dentro das linhas mestras estilísticas. Sabe-se que, dentro de uma mesma tradição, cada abrigo, cada paredão pintado e cada painel foram realizados por autores diferentes. As variedades assinaladas numa mesma tradição seriam o lado mais subjetivo da obra. Da mesma forma que não há duas obras de arte iguais, a não ser que se trate de cópia, não há dois painéis rupestres repetidos, pois o que se repete são as ideias e os comportamentos, plasmados graficamente de modo subjetivo. Vemos assim que as respostas às análises do registro rupestre podem ser bem diferentes, mas sempre são complementares, a depender se as indagações são estilísticas, técnicas ou arqueológicas.

O INDÍGENA BRASILEIRO

Entender quem foram os indígenas no Brasil antes da colonização europeia nos ajuda a compreender as suas manifestações estéticas e a sua finalidade. O indígena dessa fase, no seu nível cultural mais avançado, nunca ultrapassou o estágio pré-urbano. Não trabalhou a pedra, o tijolo ou o adobe para a construção de moradias, não conheceu os metais, a roda nem o torno do oleiro. Sua organização social não estava dividida em classes, mesmo que, dentro da categoria da tribo, tenham sido assinaladas hierarquias guerreiras ou religiosas. Sempre andou nu ou seminu, adaptado ao clima cálido do Brasil tropical. O grande interesse da Pré-História brasileira consiste em se observar a capacidade de adaptação do homem a uma natureza particularmente adversa e constatar que, nesse meio hostil, ele foi capaz de criar e desenvolver uma arte ímpar, como são as pinturas rupestres situadas nos domínios do semiárido ou as extraordinárias cerâmicas das culturas amazônicas da floresta tropical.

A visão reducionista fez dos indígenas americanos seres homogêneos sob o ponto de vista cultural, linguístico e racial, e todos receberam a denominação genérica de *índios*. O denominador comum foi sempre o mesmo: índios eram selvagens e a sua estrutura social devia ser modificada e adaptada às normas sociopolíticas da nova ordem, seja de forma pacífica ou violenta. A sua forma de vida atraiu interesse como um objeto de curiosidade, mas sem nenhum respeito por sua história. A história é a dos povos civilizados; a dos indígenas é etnografia ou, como observou o americanista José Alcina Franch, "a história da América é a história dos espanhóis, portugueses e ingleses na América e o indígena apenas fez parte da paisagem, sem constituir a *história* do continente antes da chegada dos europeus"[6]. A realidade, porém, era diferente, pois a heterogeneidade do elemento indígena compreendia, nos tempos da conquista e da colonização, um mundo com grande densidade de línguas. Seus respectivos grupos étnicos, que apresentavam variadas categorias socioculturais, desde bandos de caçadores nômades a estados teocráticos, já tinham colonizado o *continente havia milênios, chegados por vias* múltiplas e em levas sucessivas. Os povos que a conquista europeia descrevia eram, algumas vezes, inocentes criaturas ávidas por serem cristianizadas e, outras vezes, seres nus, selvagens e antropófagos, a depender do interesse político do momento. A arqueologia pré-histórica, que nas últimas décadas tem avançado consideravelmente no país, vem acumulando dados sobre a presença humana nas terras do Brasil desde o fim do Pleistoceno. O conhecimento relativo às vias de chegada e expansão dos grupos humanos arcaicos no continente sul-americano apresenta ainda numerosas lacunas, embora os caminhos do mar sejam, por enquanto, a alternativa mais sustentável.

A farta documentação sobre as populações indígenas do Brasil começa com a Carta de Pero Vaz de Caminha dando conta ao rei de Portugal da descoberta do Brasil, *mas a utópica "ilha* Brasil" já circulava pela cartografia imaginária renascentista muito antes da chegada da frota de Cabral. Batizada nos primórdios do descobrimento europeu como "Terra da Vera Cruz", a nova pérola da Coroa portuguesa já havia milênios tinha sido descoberta e povoada por outros homens, de outras terras e outras culturas.

No primeiro documento oficial da história do Brasil, o cronista da expedição de Cabral fez um ameno retrato dos indígenas avistados, num relato quase bucólico do que infelizmente seria o prelúdio da tragédia anunciada que, para os povos indígenas, foi a colonização: "Dali avistamos homens que andavam pela praia, obra de sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos, por chegarem primeiro. [...]

E estando Afonso Lopes, nosso piloto, em *um daqueles navios pequenos [...] tomou dois* daqueles homens da terra, mancebos e de bons corpos, que estavam numa almadia. Um deles trazia um arco e seis ou sete setas; e na praia andavam muitos com seus arcos e setas. [...]

---

[6] José Alcina Franch. *Las Americas – Introducción general*.

Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram. [...]

A feição deles é serem pardos, maneira de avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem estimam de cobrir ou de mostrar suas vergonhas, e nisso têm tanta inocência como mostrar o rosto.

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem, [...] e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. [...]

Andam bem curados e muito limpos [...]

Andavam todos tão dispostos, tão bem-feitos e galantes com suas tinturas, que pareciam bem. Acarretavam dessa lenha, quanta podiam, com mui boa vontade, e levavam-na aos batéis.

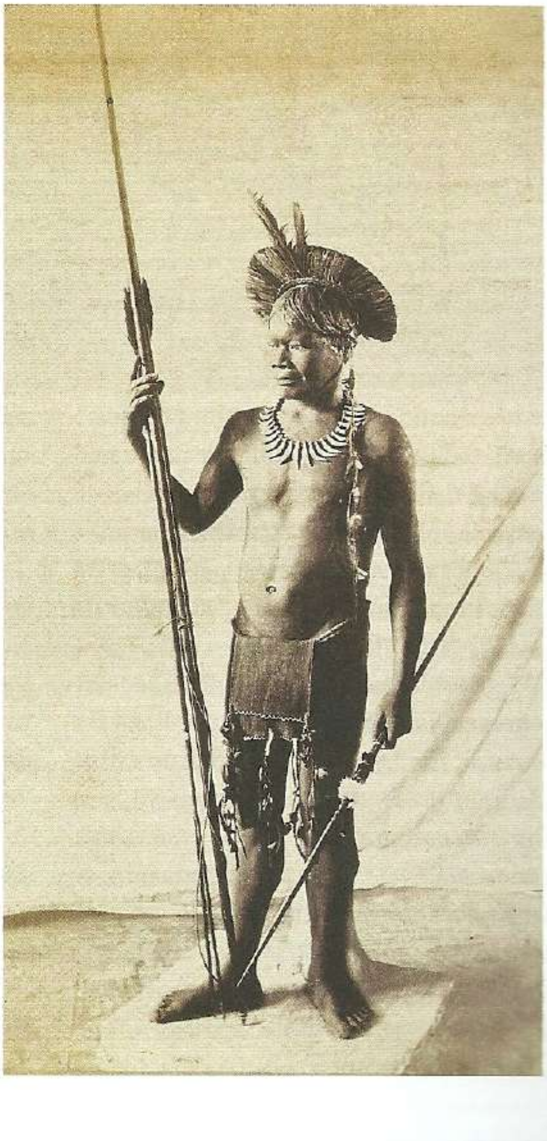
Andavam já mais mansos e seguros entre nós, do que nós estávamos entre eles. [...]

Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal, que a de Adão não seria maior, quanto a vergonha. [...]

Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500. Pero Vaz de Caminha.”[7]

O povoamento pré-histórico da América do Sul foi múltiplo, no tempo e no espaço, e os

CHEFE DOS ÍNDIOS JAUAPIRY, SÉC. XIX
FOTO MARC FERREZ
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL



---

[7] Pero Vaz de Caminha. *Carta completa de Pero Vaz de Caminha*. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: out. 2013.

primeiros homens que atingiram o atual território brasileiro fizeram-no através dos corredores andinos e seguindo os cursos dos rios que nascem na cordilheira. Outros grupos humanos povoaram o litoral desde a área circum-caribe, sem que tampouco se possa descartar a chegada de navegadores asiáticos pela via do Pacífico e também do Atlântico, aproveitando as correntes favoráveis que podem levar das costas da África até o Nordeste brasileiro.

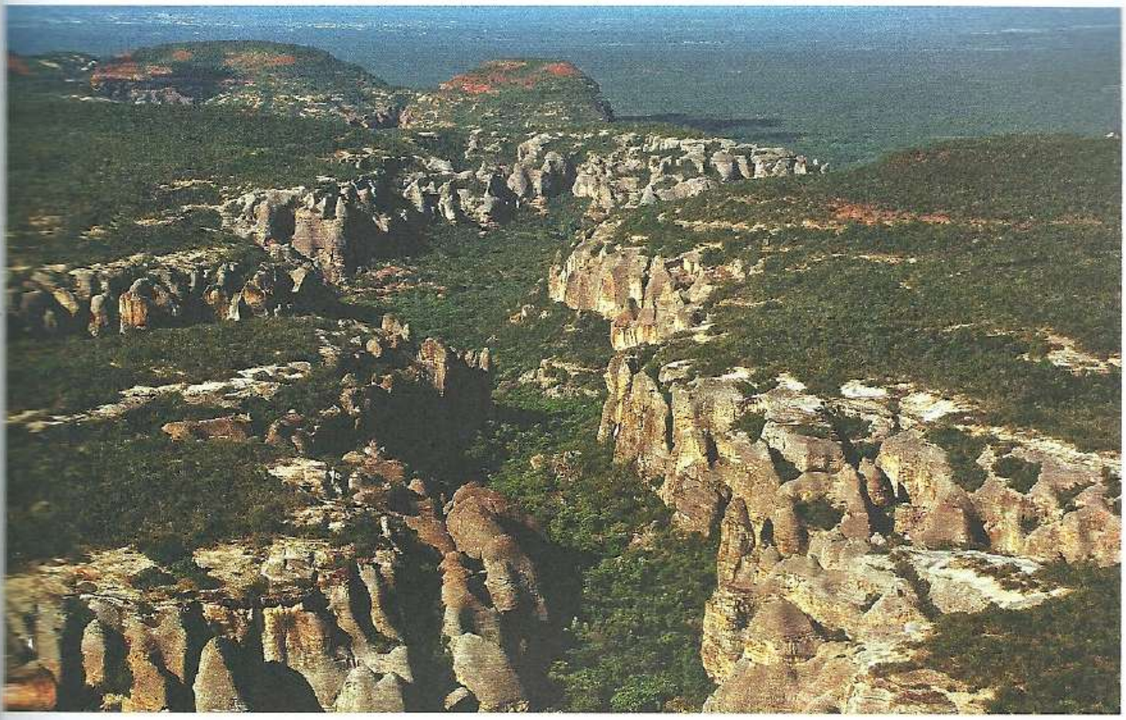
A ARTE RUPESTRE DO NORDESTE DO BRASIL

A arte rupestre pré-histórica dos sertões nordestinos representa, sem dúvida, o lado mais original e singular do mundo simbólico das populações indígenas do Nordeste do Brasil, que foram capazes de criar e desenvolver uma arte expressiva, como são as pinturas rupestres situadas nos domínios do semiárido. Não se conhece, em toda a América, uma área arqueológica com a densidade de registros rupestres do Parque Nacional da serra da Capivara, situado no Piauí, onde se acumula, por quilômetro quadrado, uma das maiores concentrações de pinturas rupestres do mundo.

A singularidade e a riqueza dos sítios arqueológicos desse Parque Nacional lhe valeram a inscrição na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade (Unesco) em 1991. Situado no chamado Polígono das Secas, onde a caatinga se une ao cerrado e as irregularidades climáticas do Nordeste se fazem mais severas, o encontro das chapadas forma uma cadeia contínua de serras que, ao se encontrarem com a depressão periférica do médio São Francisco, formam uma imensa linha de paredões verticais de grande beleza. As chapadas, conhecidas como Serra da Capivara, marcam o limite do Parque Nacional, que ocupa uma superfície de 130 mil hectares na bacia sedimentar Maranhão-Piauí.

O clima semiárido da região não foi sempre como é na atualidade. Há cerca de 9 mil anos, começou o processo de diminuição das chuvas, iniciando-se a gradativa transformação da região, que já tivera clima tropical úmido, mudança que, em âmbito mundial, aconteceu na transição do Pleistoceno ao Holoceno. Existem ainda hoje vestígios daquela vegetação tropical úmida nas profundezas dos cânions, perto de pontos de água perene, conhecidos como olhos-d'água. As condições climáticas tropicais úmidas que precederam o clima semiárido atual permitiram o desenvolvimento de uma vegetação perenifólia que garantiu os recursos alimentares para uma fauna de grande porte, majoritariamente herbívora, e que coexistiu com os grupos humanos que habitaram a região desde o Pleistoceno final.

O Parque Nacional da Serra da Capivara é um santuário cultural de épocas pré-históricas, onde a maior parte dos sítios arqueológicos tem as paredes rochosas cobertas de pinturas rupestres, vestígios que restaram de práticas rituais repetidas ao longo de milênios. Os conjuntos de pinturas que ainda se conservam são apenas vestígios, repetimos, das representações milenares que, lamentavelmente, vão desaparecendo com o tempo. Sucederam-se numerosos gestos criativos realizados por diferentes mãos durante gerações. Verificamos que a maior parte do *corpus* pintado vem desaparecendo, embora o que ainda



PARQUE NACIONAL
SERRA DA CAPIVARA, PI
FOTO ANDRÉ PESSOA

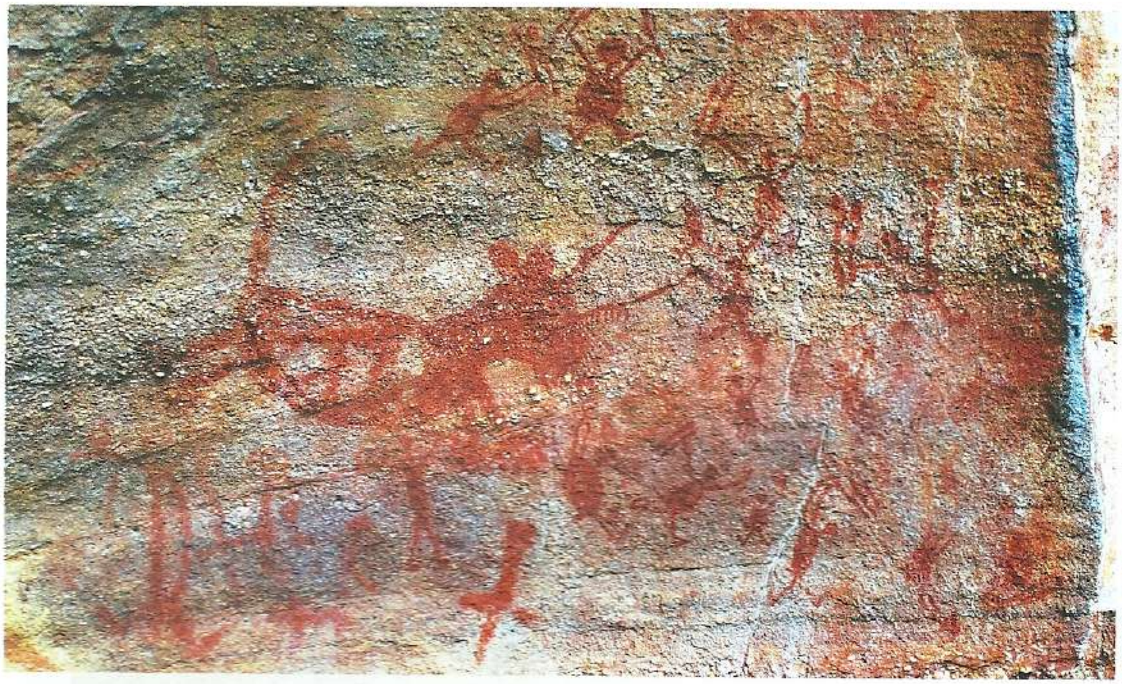
reste seja suficiente para constatar a diversidade das obras realizadas.

Os grupos étnicos autores dessas pinturas viveram fora dos abrigos, em aldeias situadas em lugares planos no alto das chapadas ou perto de fontes de água, rios sazonais ou reservatórios naturais, fato que se repete em outras regiões do Nordeste. O Parque Nacional da Serra da Capivara é considerado o epicentro de difusão de um horizonte cultural que se iniciou há aproximadamente 12 mil anos BP[8] e espalhou-se em épocas posteriores por outras áreas do semiárido nordestino, como o Seridó, no Rio Grande do Norte, e a Chapada Diamantina, na Bahia, regiões com marcada presença de sítios rupestres.

Nos 717 sítios com pinturas registrados na região do Parque Nacional encontra-se grande variedade de temas, com figuras antropomorfas e zoomorfas reconhecíveis, realizando ações e compondo diferentes cenas. Enfeites e atributos acompanham a figura humana, sugerindo diversas hierarquias e diferentes tribos. As figuras são de tamanho variável, desde 5 centímetros até mais de 1 metro, quase sempre em movimento. A luta, a caça, a dança e o sexo são habilmente representados com grande riqueza de interpretações, utilizando-se uma técnica

---

[8] BP (*before present*), ou AP (antes do presente). Termo internacionalmente aceito e que em grande parte tem substituído AC (antes de Cristo) e DC (depois de Cristo) ou AD (*Annus Domini*) quando se trata de datações absolutas. "Antes do presente" refere-se ao ano de 1950, quando o químico Frank Libby obteve a primeira datação de carbono 14, na Universidade de Chicago.



CAÇADA DA ONÇA
TOCA DA SERRINHA,
PARQUE NACIONAL
SERRA DA CAPIVARA, PI
FOTO ANNE-MARIE PESSIS

de traço leve e seguro. A presença de animais e figuras humanas é equilibrada. Essa relação muda, dependendo das divisões regionais, como na região do Seridó, onde é maior o número de antropomorfos; pelo contrário, na área central e na Chapada Diamantina, na Bahia[9], registra-se maior ocorrência de zoomorfos. Porém, a característica mais importante não é apenas a representação do cotidiano, e sim grafismos representando cenas cerimoniais, cujo significado nos escapa e que, precisamente por isso, quando repetidos em vários abrigos, inclusive em lugares distantes entre si, identificam um horizonte cultural comum.

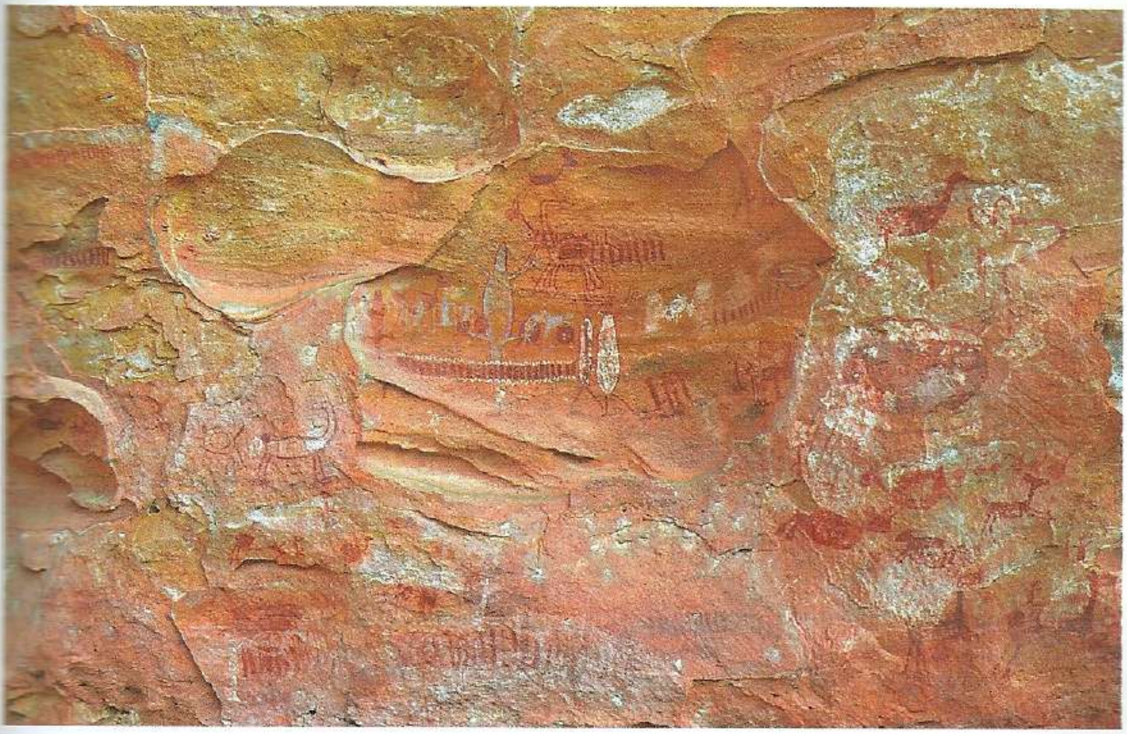
Em toda a pintura rupestre do Brasil predomina a cor vermelha e suas numerosas tonalidades, mas é comum encontrarmos outras cores, como a branca, a amarela, a preta e a cinza. Vale ressaltar que a utilização das cores não se reduz à presença de uma só cor isolada. A policromia é visível nos grafismos, pois podemos encontrar cores diversas num mesmo grafismo. Ensaios de "nuanças" surgem nas penas das aves e nos cocares das figuras humanas – por exemplo, tucanos com bicos vermelhos e penas amarelas; emas com três tonalidades de ocre nas asas; um veado de cor branca destacando-se no meio de figuras humanas pintadas com tinta vermelha; grafismos puros de cuidadoso desenho formam linhas paralelas de duas ou três cores. A finura do traço das pinturas do Parque Nacional exigiu o aperfeiçoamento de técnicas que permitissem uma realização bastante cuidadosa. Assim, também foi necessário conseguir pigmentos com consistência que evitasse escorrimentos na hora de pintar. A descoberta, no Sítio do Meio, de uma placa de arenito com restos de ocre e uma depressão central significa a utilização de uma primitiva "paleta" de pintor.

---

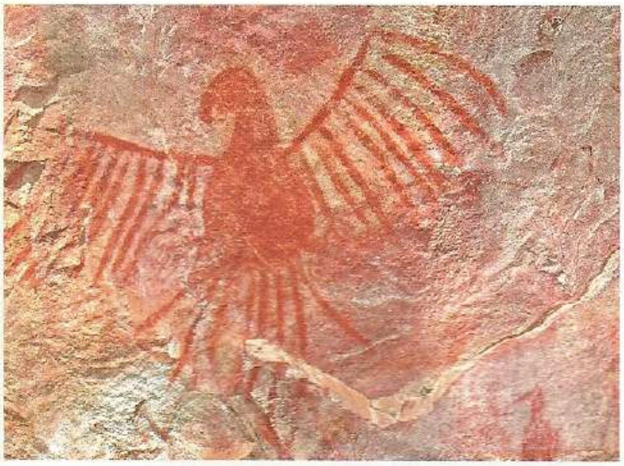
[9] Carlos Etchevarne. *Escrito na pedra: cor, forma e movimento nos grafismos rupestres da Bahia*.

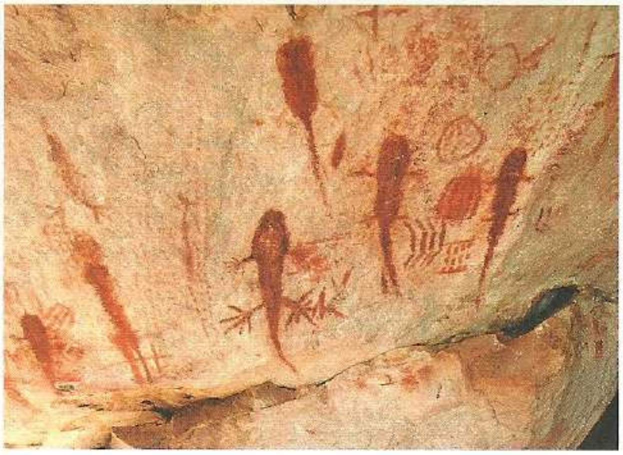
Cenas formadas por grafismos que chamamos de emblemáticos são como representações desse horizonte rupestre que denominamos Tradição Nordeste. Duas figuras humanas de costas uma para a outra, separadas por um grafismo na forma de tridígito, compõem uma dessas figuras emblemáticas, assim como duas figuras humanas que protegem ou seguram uma criança ou figura humana de menor tamanho e que parecem representar um ato de entrega. O gesto e o rito perderam-se na longa noite da Pré-História, mas nas rochas dos abrigos rupestres do Seridó, no Rio Grande do Norte, do sertão do Piauí e nas serras da Chapada Diamantina, na Bahia, ficou, como numa "fotografia", o gesto do que poderia ser uma imposição de mãos de dois adultos sobre uma criança. Gesto de proteção ou ritual de passagem, é inegável que o

PINTURAS RUPESTRES
SÍTIO DO BOQUEIRÃO DA PEDRA FURADA, PARQUE NACIONAL SERRA DA CAPIVARA, PI
FOTO ELISABETH MEDEIROS



ARARA
LAGARTOS
SÍTIO ARQUEOLÓGICO
POUSADA DAS ARARAS
SERRANÓPOLIS, GO
FOTOS ARY BASSOUS





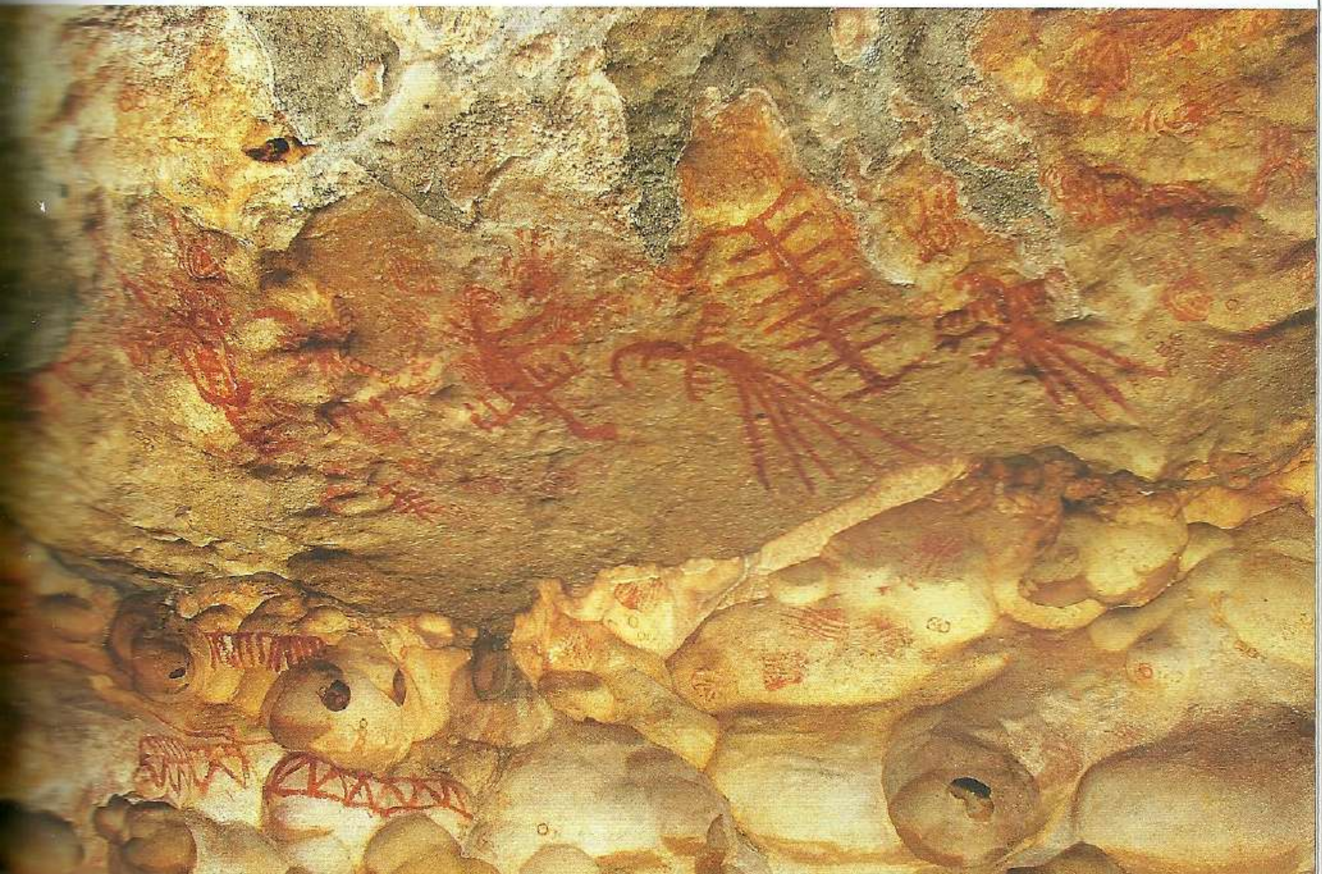
singelo, porém expressivo desenho representa uma proteção ritual. As chamadas cenas da árvore também podem ser consideradas emblemas dessa tradição. Nelas, figuras humanas dançam em torno de uma árvore, enquanto outras, mascaradas, agitam ramos no meio da dança. São composições que se repetem em abrigos separados por grandes distâncias.

O mundo que aparece nas pinturas rupestres é a vida cotidiana da Pré-História, às vezes trágica e violenta, com figuras possuídas de grande agitação e outras que apresentam um mundo lúdico e brincalhão, documentado pelo movimento da dança e pela agilidade das figuras acrobáticas. A dinâmica do movimento corporal é particularmente complexa e, para expressá-la com maior vivacidade, foram utilizados recursos tais como alongamento da silhueta e movimentos sinuosos do corpo. Dá-se também ênfase exagerada à estilização da figura humana, na procura de representar o movimento.

O sexo está representado com uma simplicidade que, aparentemente, nada tem de ritual. Uma figura masculina, por exemplo, deitada no chão, sobre um leito de folhas, descansa a cabeça sobre o braço esquerdo e parece masturbar-se; outra, de membro descomunal, simplesmente segura-o com ambas as mãos e exibe-o. Menos solitários, casais copulam no meio de uma dança, misturando-se a dançarinos que trazem ramos e folhas nas mãos. Existem também grafismos que parecem cenas sexuais violentas, presentes em sítios do Parque Nacional da Serra da Capivara e no Seridó.

Pinturas rupestres de técnica menos cuidadosa do que as citadas, com figuras antropomorfas

REVOADA DE ARARAS
LAJEDO DE SOLEDADE
APODI, RN
FOTO ANDRÉ PESSOA



de tamanho maior, que raramente formam cenas, espalham-se também por grandes áreas do semiárido, incluindo quase todos os estados nordestinos, com maior concentração em sítios localizados nos pés da serra, nas várzeas e nos brejos da região agreste de Pernambuco e da Paraíba. Grafismos puros, simples ou muito elaborados, acompanham os grafismos de ação, sejam eles antropomorfos ou zoomorfos. Grafismo emblemático de uma tradição rupestre designada como Agreste é a figura de um antropomorfo, às vezes de grande tamanho, que pode atingir mais de 1 metro de altura, estático e em geral isolado, assemelhando-se a uma figura totêmica. Também são identificáveis os grafismos que representam quelônios e lagartos. Outra figura que, dependendo das regiões, é mais ou menos comum, e também pode ser considerada emblemática, é a de um pássaro de longas penas e asas abertas, cujo antropomorfismo sugere a representação de um homem-pássaro, assinalado desde Minas Gerais até o Rio Grande do Norte. As marcas de mãos em positivo distribuídas em vários lugares dos painéis, sobretudo na parte superior deles, também são uma característica marcante dessa tradição. Dependendo das regiões, essas marcas foram realizadas por mãos previamente pintadas com um desenho, e não apenas manchadas de tinta, assumindo, assim, o aspecto de um carimbo em forma de mão. A presença de marcas de mãos não é em si indicativa de determinada tradição, pois essas marcas aparecem em abrigos e cavernas de todas as partes do mundo. Mas a forma como essas mãos foram representadas e o seu posicionamento nos painéis rupestres podem servir como mais um fator classificatório.

Manifestações gráficas nas quais predominam os grafismos puros, às vezes policromos que lembram carimbos, são atribuídas à Tradição São Francisco[10], cujas representações mais complexas situam-se na região de Januária e as mais simples, em Montalvânia, ambas em Minas Gerais. Trata-se de formas peculiares de grafismos muito elaborados e, às vezes, muito complexos que, originários do alto vale do São Francisco e seus afluentes, espalharam-se até o vale médio sanfranciscano, numa profusão de paredões e abrigos sob rocha com pouca ou nenhuma ocupação humana, presentes rio abaixo até Sobradinho, na Bahia. Considerados marcadores em sítios de passagem de diversos grupos que teriam migrado ao longo do vale, apresentam caracterizadores gráficos que enlaçam com a citada Tradição Agreste.

DAS GRAVURAS RUPESTRES

As gravuras são o resultado de incisões voluntárias sobre um suporte, com a utilização de instrumentos escolhidos na natureza ou feitos para essa finalidade, com grau de dureza maior do que o do suporte escolhido. Na Pré-História, as gravuras foram realizadas sobre osso ou rocha, naturalmente também sobre madeira, embora, pela fragilidade dessa matéria-prima, poucos restos tenham chegado até nós. Em épocas posteriores, com a invenção da cerâmica, muitas peças de barro cozido foram gravadas com incisões e desenhos variados. Como gravuras rupestres, conhece-se uma infinidade de desenhos sobre rocha realizados com o uso de técnicas diferentes, seja por raspagem, picoteamento ou incisões profundas nela.

---

[10] André Prous. *Arqueologia brasileira*.

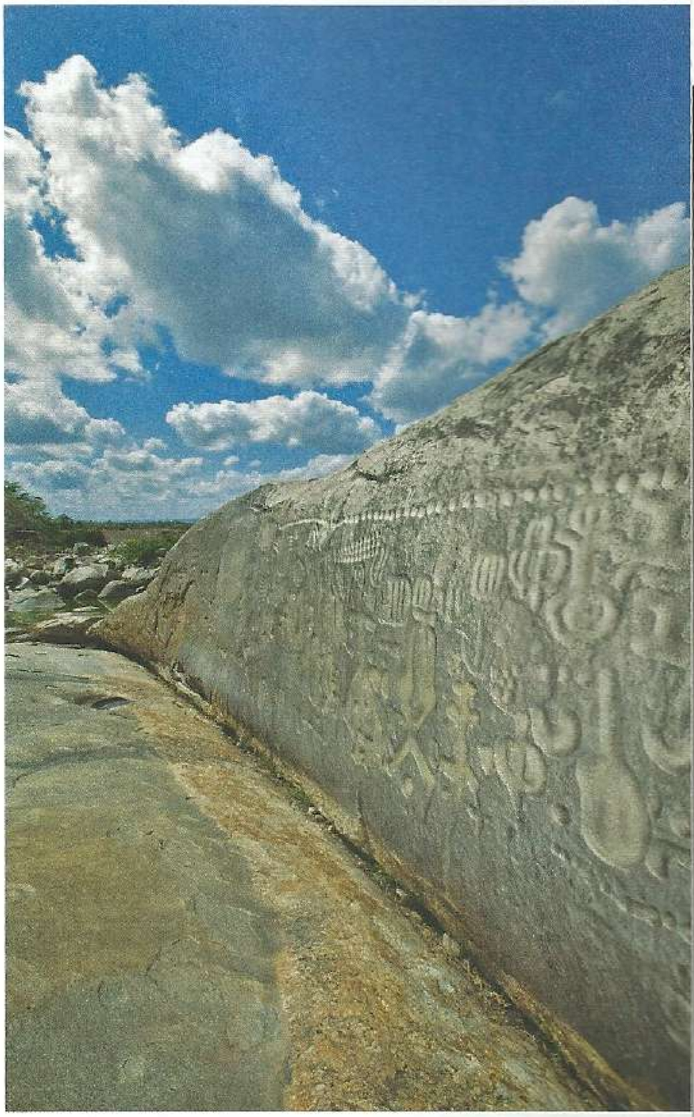
As gravuras rupestres, assim como as pinturas, cumprem a função de marcadores mnemotécnicos, como registros sociais. As condições de realização, que demandam esforço maior do que para as pinturas, porém, sugerem a existência de outros objetivos além da finalidade de registro. É prática que se pode integrar em uma única unidade de ação, que seria o registro social e o cumprimento dos requisitos de um ritual.

As pinturas aparecem principalmente nas paredes dos abrigos sob rocha. Já as gravuras são mais frequentes sobre afloramentos ou blocos isolados e também sobre a rocha da base dos abrigos. Grande parte das gravuras rupestres no Brasil está localizada em rochas ao longo dos cursos de água, não somente nos atuais, mas também em antigos cursos do paleoambiente hoje inexistentes, sugerindo tratar-se de prática muito antiga.

Encontram-se gravuras rupestres indígenas espalhadas por todo o Brasil, da Amazônia ao Rio Grande do Sul. No Nordeste, são conhecidas pelo nome de itaquatiaras – "pedras riscadas", em língua tupi. Por estarem quase sempre nos cursos de água e, muitas vezes, em contato com ela, é difícil relacioná-las a algum grupo humano, sobretudo pela impossibilidade, na maioria dos casos, de estabelecer associações com restos de cultura material. Pela mesma razão, também é difícil fixar cronologias para essa variedade de arte rupestre, embora existam exceções, quando as gravuras encontram-se em abrigos nos quais houve ocupação humana passível de ser datada e relacionada com os desenhos gravados.

Fica bastante evidente que a maioria das gravuras indígenas do Brasil está relacionada

PEDRA LAVRADA DO INGÁ
SÍTIO PEDRA
LAVRADA, INGÁ, PB
FOTO ROGÉRIO REIS/TYBA



DETALHE DA PEDRA
LAVRADA DO INGÁ, SÍTIO
PEDRA LAVRADA, INGÁ, PB
FOTO ROGÉRIO REIS/TYBA

com o culto das águas e que nos sertões nordestinos, de terríveis estiagens, as fontes de água eram consideradas lugares sagrados, mas o seu significado ou o culto ao qual as gravuras estavam destinadas nos são desconhecidos. Ao mesmo tempo, os grafismos representados oscilam desde simples riscos ou marcas repetitivas, que evocam contagens, até elaborados e complexos desenhos que ocupam grandes painéis na rocha, com marcada tendência ao *horror vacui*.

A Pedra Lavrada de Ingá, na Paraíba, é sem dúvida a mais famosa gravura rupestre do Brasil. Nenhum sítio pré-histórico com gravuras rupestres atraiu tantas pessoas dispostas a opinar e decifrar seu significado, cujo impacto visual impressiona os leigos e desafia a arqueologia. Nenhuma inscrição rupestre brasileira atraiu tanto interesse de eruditos e pseudocientistas como a itaquatiara de Ingá. Situada no meio do riacho Ingá do Bacamarte, numa série de blocos de gnaisse que estrangulam o rio, um enorme bloco de 24 metros de largura e 3 metros de altura divide o rio em dois braços. O lado norte do bloco está totalmente coberto de grafismos, com altura de até 2,5 metros. Os desenhos foram realizados seguindo uma linha contínua e uniforme, esculpida na rocha, de 3 centímetros de largura e 6 a 7 milímetros de profundidade. A parte superior do painel está enquadrada por uma linha de círculos gravados de 5 centímetros de diâmetro. O conjunto de blocos gravados era bem maior, até que o proprietário das terras destruiu grande parte do pedregal para a fabricação de lajes de pavimentação. A demolição foi suspensa em 1953 pela intervenção do Serviço do Patrimônio Histórico da Paraíba. Segundo consta, as inscrições ocupavam, antes da destruição, uma área de aproximadamente 1.200 metros quadrados. Na atualidade, além do grande painel, existem alguns grafismos isolados nas proximidades, muito gastos, tanto pela ação das águas como pelas pisadas dos visitantes.

A beleza e a complexidade da itaquatiara de Ingá parecem exigir do arqueólogo respostas que dificilmente ele poderia dar com as informações fornecidas, até hoje, pela arqueologia. O caso dessa gravura é ainda mais complexo, pois, em muitos aspectos, é caso único, o que dificulta ainda mais a sua filiação étnica. Existem semelhanças com outros grafismos encontrados na região do Seridó e nos Cariris Velhos, mas, como conjunto gráfico homogêneo na técnica, na organização e no aproveitamento do espaço gráfico, na indubitável mensagem que o painel gravado transmite, a itaquatiara de Ingá é única. Por essa razão, as interpretações que a Pedra Lavrada de Ingá tem sofrido vão desde as explicações e "traduções" mais desvairadas – nas quais não faltam fenícios e outros visitantes transatlânticos ou transpacíficos – até explicações lógicas, porém impossíveis de demonstrar cientificamente. A verdade é que os grafismos de Ingá não oferecem nenhuma explicação fácil e lógica, e é até possível que a sua finalidade seja precisamente essa e que, ao longo dos séculos, os autores dessas gravuras, manifestação do mundo simbólico indígena numa tradição rupestre que se espalha por todo o Nordeste, estejam conseguindo seu propósito.

A ARTE RUPESTRE NA AMAZÔNIA

A riqueza rupestre da Amazônia coloca em evidência dois fatos fundamentais da arqueologia brasileira. O primeiro é a existência de uma arte rupestre que era desconhecida até poucas décadas atrás e que é representativa de um mundo estético de significativa originalidade e precursora de uma estética amazônica que se consagraria posteriormente nas cerâmicas plásticas. A segunda constatação é a dimensão da variedade e da diversidade da arte rupestre no Brasil.

É interessante o comentário do já citado padre Sotto Mayor, seguramente o segundo mais antigo do Brasil, sobre a presença de registros rupestres na Amazônia. O religioso faz uma descrição grotesca de uma gravura no rio Pacaça, afluente do rio Pará, do que séculos depois seria classificado pelos pesquisadores como Tradição Amazônia: "Achei no penêdo lavrado ao ferro, e n'elle algumas caras, tão feias e disformes que se poderia attribuir ao demônio, o que entendi assim pelo feitio dos lavores como pela figura de um crocodilo, que por outra face do penêdo estava lançado."[11] Na Amazônia, existe também a enorme dificuldade de situar a arte rupestre no tempo, que se torna ainda maior na hora de tentar estabelecer relações entre os tempos e os espaços nas distâncias continentais da grande bacia, "de ese casi mar inmenso", no dizer do poeta castelhano Tirso de Molina (1571-1648)[12]. O mito das amazonas, o desconhecido das florestas e as enigmáticas e complexas gravuras rupestres foram, como não poderia deixar de ser, terreno propício para o imaginário pré-científico de tempos pretéritos.

Sucederam-se, como em outras regiões do Brasil, notícias e repertórios da presença de manifestações rupestres elaborados por missionários, eruditos e viajantes. Têm-se recopilado os registros rupestres amazônicos em vários repertórios, principalmente no Pará, tanto no que se refere à documentação existente desde séculos passados como ao seu levantamento e registro.

Da similitude de certos motivos rupestres com outros das cerâmicas arqueológicas podem-se inferir cronologias relativas, tal como pode ser visto na cerâmica Aristé do Amapá ou no amplo horizonte estilístico conhecido como cerâmica da tradição policroma, que se estende desde as bordas andinas orientais até a Ilha de Marajó, com cronologia entre 600 e 1300 DC. De modo mais pontual, semelhanças entre certas decorações da cerâmica Tapajó, as pinturas de Monte Alegre e as gravuras de Prainha reforçam as possíveis relações entre a cerâmica cerimonial e a arte rupestre amazônica no Pará.

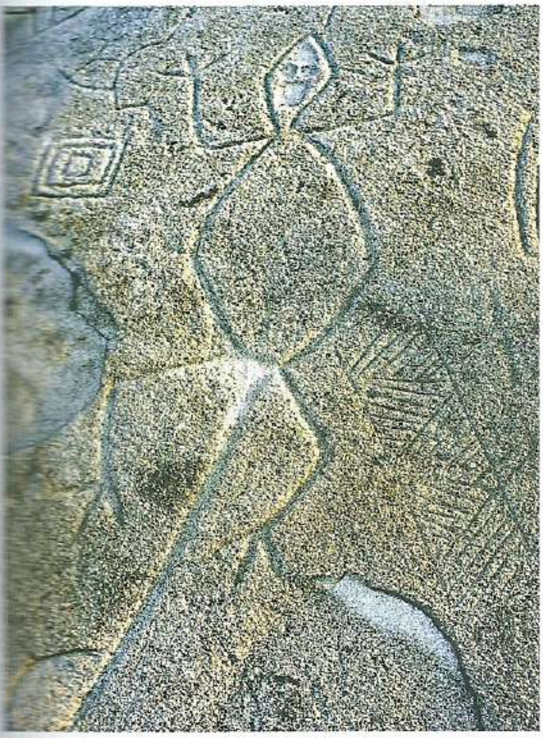
No sítio Pedra Pintada, em Roraima, foram coletados materiais corantes e uma placa com pinturas desprendida da parede do abrigo. Obtiveram-se datações de 3 mil e 4 mil anos BP. Como data mais antiga para a arte rupestre amazônica temos de considerar as escavações arqueológicas realizadas em Monte Alegre, Pará, num abrigo sob rocha com pinturas, que facultou uma cronologia de 11 mil anos BP para a ocupação mais antiga do sítio, onde foram achados restos de ocre utilizados para pintar. São dados que situam a prática rupestre em um espectro muito antigo e continuado até se chegar às sociedades complexas formativas que se assentaram no médio e no baixo Amazonas.

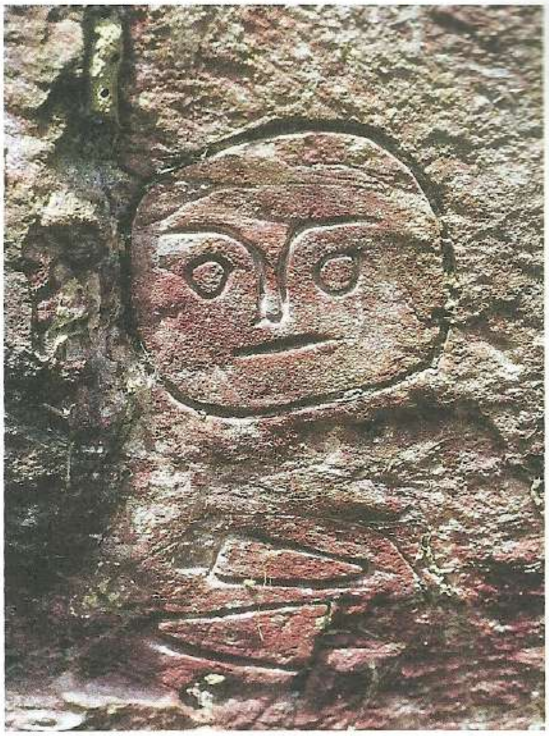
Em relação às técnicas representativas da arte rupestre amazônica, distingue-se um

---

[11] Pe. João de Sotto Mayor. "Diário da jornada que o P. João de Souto Mayor fez ao Pacajá em 1656". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

[12] Tirso de Molina. *Amazonas en las Indias*, p. 124.





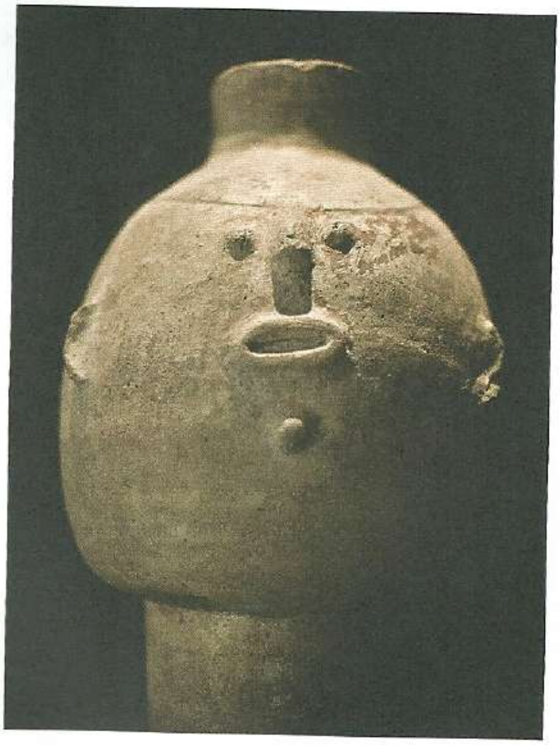
GRAVURAS RUPESTRES
DO ESTILO "CARETAS"
MONTE ALEGRE, PA
FOTOS EDITHE PEREIRA
ACERVO FOTOGRÁFICO
MUSEU PARAENSE
EMILIO GOELDI

incremento da gravura sobre as pinturas, embora esta não seja uma afirmativa totalmente segura, na medida em que a conservação da pintura rupestre no ambiente altamente úmido da região é problemática. São essas as representações mais significativas da arte rupestre amazônica. A chamada Tradição Amazônia[13] é em particular representativa de um padrão estilístico do noroeste do Pará. Essa tradição de gravuras apresenta predomínio de figuras antropomorfas, nas quais se representa a figura completa ou apenas a cabeça com os traços anatômicos bem marcados, como os olhos, a boca e os dentes, em alguns casos. Ornamentos corporais, como cocares e adornos faciais, também estão representados. A gravidez é sugerida pela representação de uma figura humana menor, gravada dentro do abdômen de outra de maior tamanho. Não há representação de cenas, e as figuras de animais aparecem em menor proporção, com pouco ou nenhum movimento. Os grafismos puros, quando existem, apresentam formas simétricas e repetidas.

No município de Prainha, a 60 quilômetros de Monte Alegre (PA), aparecem, sobre rochedos areníticos, centenas de rostos de

---

[13] Edithe Pereira. *Arte rupestre na Amazônia: Pará*.



VASO DE CARETA
RIO BRANCO, AC
FOTO MAURÍCIO
DE PAIVA

antropomorfos conhecidos como *caretas*. Gravados na rocha, alguns apresentam sulcos recheados com tinta vermelha ou amarela, fazendo assim ressaltar o desenho. Essa tradição de caretas gravadas estende-se também por outras áreas da Amazônia e parece relacionar-se com as populações ceramistas.

Entre os rios Xingu e Araguaia/Tocantins, no sul do Pará, outro horizonte rupestre apresenta formas diversas do anterior. Com predomínio de grafismos puros e raras representações de figuras humanas, há, porém, marcada presença de zoomorfos, entre os quais se destacam as aves, as tartarugas, as arraias e os jacarés.

Devemos ressaltar que as descrições anteriores são apenas uma amostra do universo rupestre do Brasil, pois, com o aumento das pesquisas e dos pesquisadores, horizontes culturais ainda não definidos por completo foram assinalados praticamente por todo o país. É o caso de Goiás, Mato Grosso do Sul, Tocantins e Santa Catarina, entre outros.

A ARTE DA OLARIA: DA ARGILA AO VASO

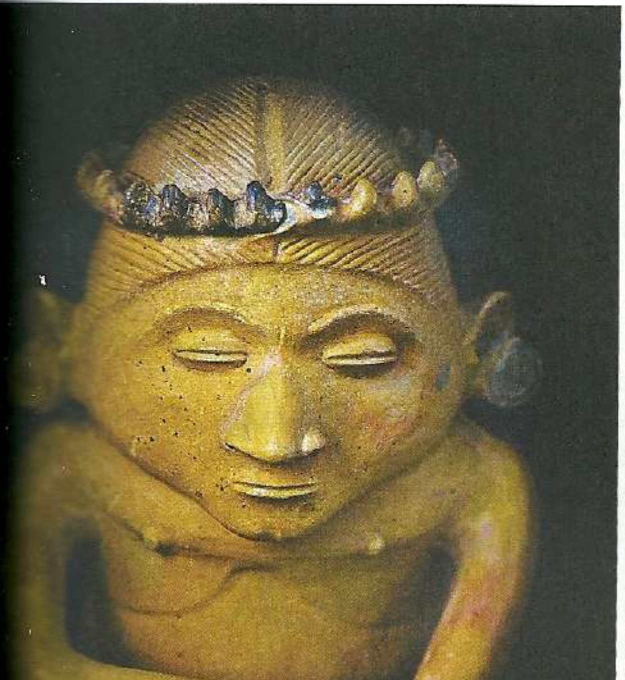
Johann Winckelmann, na sua clássica obra *História da arte da Antiguidade*, escrita em 1763, afirma que as artes que dependem do desenho começaram pelo utilitário para depois passar ao supérfluo, comentário que também é válido para uma reflexão sobre as origens da arte pré-histórica e, em especial, para explicar a evolução da cerâmica. De estritamente utilitária nas origens, usada para armazenar água, grãos e cozinhar alimentos, a cerâmica passou, com o tempo, a desempenhar funções funerárias e cerimoniais, adquirindo grande complexidade plástica, com decorações pintadas ou modeladas de apurada técnica, entre as quais não faltaram formas antropomorfas e zoomorfas.

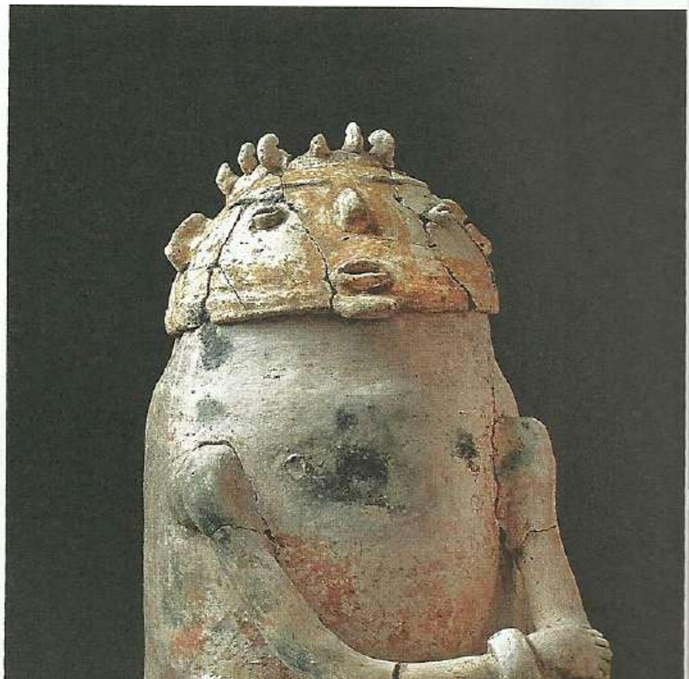
A cerâmica, termo utilizado para designar os objetos feitos com argila cozida, aparece tardiamente no processo da evolução humana em comparação com outras técnicas, como a lítica e o trançado de fibras vegetais. Está comprovada a utilização da argila moldada desde o início das manifestações rupestres

ESTATUETA ANTROPOMORFA DE CERÂMICA DA CULTURA TAPAJÓ
SANTARÉM, PA
ACERVO MAE-USP

URNA FUNERÁRIA ANTROPOMORFA
CURIAÚ-MIRIM, MACAPÁ, AP
ACERVO IEPA

FOTOS MAURÍCIO DE PAIVA





do Paleolítico Superior europeu. Na gruta Tuc D'Audoubert, na França, à qual se tem acesso apenas por barco, existe uma dupla de bisões modelados em argila, datados entre 15000 e 10000 anos AP.

O aparecimento da cerâmica como técnica de produção de objetos utilitários ou cerimoniais acontece quando a organização social das populações transforma seus ciclos de deslocamento territorial de nômade a seminômade ou a sedentário. A importância da cerâmica como indicadora da existência de sítios arqueológicos decorre da facilidade com que ela é detectada e da sua conservação, mesmo nas condições mais adversas ou quando se encontra extremamente fragmentada.

A cerâmica foi inventada na América, de maneira independente do Velho Mundo, a partir da mesma técnica simples e lógica de modelar pequenos recipientes côncavos ou forrar com argila cestas trançadas que, ao secar, deixavam uma marca do trançado no barro. Cerâmicas pré-históricas coletadas em sítios da desembocadura do sistema fluvial amazônico, que podem chegar ao quarto milênio BP, indicam que se deva aceitar o início da cerâmica na Pré-História do Brasil como uma invenção autóctone e independente no continente sul-americano.

A técnica dominante na manufatura da cerâmica, entre os indígenas brasileiros, é o acordelado, em que a modelagem se faz pela superposição de rolos de argila dispostos em anéis separados ou em espiral. A argila em geral é recolhida nas margens dos córregos ou rios e, de acordo com suas características, submetida a um processo de depuração e de mistura com outros componentes, designados antiplásticos, tais como cinza, areia, cacos moídos, espongiários (*cauixi*) ou raízes (*cariapé*), com a finalidade de atingir o ponto de plasticidade desejado para viabilizar sua queima. Esses aditivos podem não ser necessários quando as impurezas naturais incorporadas à argila proporcionam a ela suficiente plasticidade. Pode-se decorar com incisões feitas sobre a argila ainda úmida e com diferentes tipos de apliques nos vasilhames mais elaborados. A superfície também pode ser pintada antes ou depois do processo de queima. O secado do objeto de argila deve acontecer de modo gradativo, para evitar rachaduras no momento da queima. Nessa etapa, atingem-se tonalidades diferentes, em virtude da composição da argila, do tipo de decoração aplicada e da gestão que se faz do oxigênio e do carbono durante o processo de queima. A combinação desses recursos, assim como a forma, o tamanho e o tratamento da superfície dos objetos modelados, varia segundo as diferentes etnias. Essas especificidades fazem da cerâmica um caracterizador importante na reconstituição arqueológica e na identificação de sociedades agrícolas.

A ARTE DOS AGRICULTORES CERAMISTAS DA AMAZÔNIA

A agricultura nas Américas também é muito antiga. Desenvolveu-se a partir de cultivos locais e com o emprego de métodos próprios, e não importados do Velho Mundo, como se pretendia no passado. Deve ter surgido de um lento processo de observação e de práticas milenares independentes. É o que indica a variedade das plantas americanas cultivadas, completamente diversas das do Velho Mundo, tanto espécies próprias como as maneiras de cultivá-las. É possível mesmo que já se conhecessem algumas formas de cultivos incipientes na América do Sul a partir do sétimo milênio antes do presente. Espécies cultivadas de milho surgem no quarto milênio e, em regiões do semiárido brasileiro, nas quais domina o cerrado e a caatinga, a agricultura pode ter começado no terceiro milênio, com pequenas roças de subsistência.

Quando os antigos bandos de caçadores coletores, nômades, descobriram como cultivar os vegetais que já conheciam na forma silvestre, puderam passar a planejar seu futuro imediato e melhorar suas possibilidades de sobrevivência. Houve aumento demográfico, maior longevidade e menor mortalidade infantil. Iniciou-se também um longo processo de sedentarização, fixando o homem à terra. Esse processo é válido em âmbito mundial, embora os seus tempos e modos sejam diferentes, variando segundo os continentes e as regiões consideradas. Na América do Sul, há comprovação científica de que o conhecimento da agricultura pré-histórica remonta ao terceiro milênio antes de Cristo e de que, em tempos ainda mais remotos, na região andina, já se plantavam pequenas roças de cabaças e tomates.

Entre os primeiros assentamentos humanos e a ocupação pelos espanhóis e portugueses, com a paulatina destruição ou modificação das populações autóctones, numerosos e diferentes grupos étnicos ocuparam a Amazônia. Nas palavras de Darcy Ribeiro, a Amazônia fora julgada "entre paraíso terrestre e inferno verde"[14], dependendo dos momentos históricos da sua ocupação e das intenções dos numerosos ocupantes que ali habitaram na longa trajetória da colonização. Mas, no passado, de diversas etnias e outros tantos tempos, surgiu nas terras baixas da América do Sul um padrão geral de adaptação humana à natureza tropical que foi denominado cultura de floresta tropical. Essa cultura, de certa forma, foi tida como marginal e julgada mais pelos fatos excludentes do que pelos logros alcançados, quando comparada com as altas culturas andinas, embora apresente adaptações que possam ser consideradas modelares para as terras baixas da América tropical.

Quando a primeira expedição espanhola, iniciada em 1541 e capitaneada por Francisco de Orellana, percorreu o rio Amazonas desde o Peru até a desembocadura, o cronista da expedição, frei Gaspar de Carvajal, escreveu sobre a épica viagem na sua *Relación del descubrimiento del famoso rio grande que desde su nacimiento hasta el mar descubrió el Capitan Orellana em unión de 56 hombres*. O documento foi publicado pela primeira vez somente no século XIX como *Descubrimento del rio de las Amazonas*, e nele se descreve a presença de grandes aldeias indígenas, sedentárias e autossuficientes, comandadas por chefes ou "senhores" e protegidas por bravos guerreiros. O milho e a mandioca cultivados nessas aldeias aplacaram muitas vezes a fome dos companheiros de Orellana, que, segundo a *Relación* de Carvajal, chegaram a comer couro cozido de correias e outros implementos para não morrer de inanição. O lugar onde estavam situadas essas aldeias, *pueblos*, segundo o relato, é impossível de determinar, mas elas não são um fato extraordinário, porque muito antes do século XVI já existiram grandes aldeias indígenas no baixo Amazonas, formadas por sociedades complexas, em regime de chefias ou cacicados, datadas a partir do século V DC.

---

[14] Darcy Ribeiro. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno.*

Surge também, a partir da *Relación* de Carvajal, o mito da existência de mulheres guerreiras – as amazonas –, e na seara desse mito, que transfere as filhas gregas de Pentesileia para a bacia amazônica, surgiu um "mito moderno", defendido por alguns arqueólogos, sobre o relevante papel que as mulheres, detentoras de poderosos matriarcados, teriam desfrutado em algumas sociedades amazônicas. Esse mito alimentou-se da profusão de elementos femininos representados nas cerâmicas amazônicas, embora, e com mais fundamento, a arqueóloga brasileira Cristiana Barreto comente que, com o aumento das sociedades complexas, o papel da mulher perdeu cada vez mais prestígio[15]. Aliás, esse fato tem sido reconhecido entre as sociedades do Velho Mundo, nas quais o sedentarismo, a agricultura e a paulatina hierarquização dos grupos da Idade do Bronze rebaixaram o papel da mulher nas sociedades guerreiras e religiosamente impositivas. A existência de santuários dedicados a divindades femininas e a repetição de elementos femininos nas cerâmicas cerimoniais não significam uma valorização do cotidiano das mulheres, nem melhorias para a condição feminina.

Durante mil anos da Era Cristã (aproximadamente entre 400 e 1400), formaram-se sociedades complexas – chefias ou cacicados – na bacia amazônica. Marajoara, Maracá, Aruã e Aristé, no baixo Amazonas, e Guarita, no médio, são algumas dessas culturas de floresta tropical cultivadoras de raízes, em especial de mandioca. Não foram sociedades efêmeras, muito pelo contrário, evoluíram e também podem ter sido conquistadas ou dizimadas por outros grupos que tomaram suas terras cultiváveis. Não eram sociedades estancadas na sua cultura, mas em contínua evolução. Algumas chegaram até a época do contato europeu.

As técnicas decorativas extremamente elaboradas que esses grupos aplicaram nas cerâmicas cerimoniais mostram o seu grau de organização. Suas cerâmicas cerimoniais e funerárias são policromas e profusamente decoradas com relevos e apliques antropomorfos e zoomorfos de grande complexidade. Construíram grandes aterros onde erguer as aldeias, tanto para proteger-se das enchentes como para defender-se, e neles também enterravam os mortos. Seu estágio cultural pode situar-se no mesmo patamar do chamado período formativo das altas culturas andinas.

Para sistematizar as culturas ceramistas amazônicas no tempo e no espaço, tentando também fixar as suas origens e os contatos culturais, foram estabelecidas tradições a partir principalmente das pesquisas realizadas por Betty Meggers e Clifford Evans na Amazônia, entre as décadas de 1940 e 1960. Essas tradições ceramistas definem-se como complexos cerâmicos separados pelas diferenças plásticas, representando períodos cronológicos e culturais. Foram determinadas cinco grandes tradições ceramistas na Amazônia, relacionadas a grupos de agricultores de floresta tropical e caracterizadas pela decoração gravada, pintada ou plástica dos vasilhames, além da grande variedade de tamanhos e formas.

---

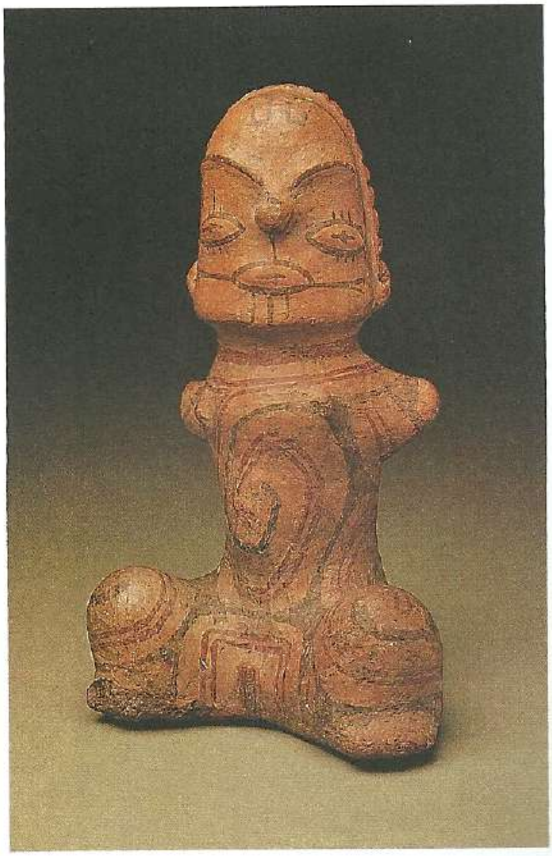
[15] Cristiana Barreto. "Simbolismo sexual na antiga Amazônia". In: *Antes: histórias da Pré-História*, pp. 85-128.

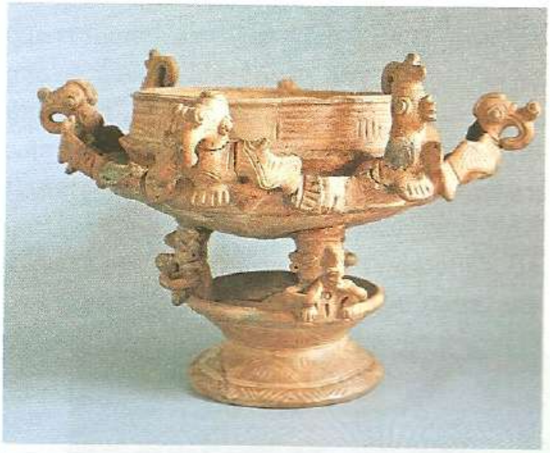
A Tradição Policroma da cerâmica da bacia Amazônica estende-se desde o Equador, o Peru e a Colômbia até a desembocadura do Amazonas e a ilha de Marajó, no Pará, indicando contatos étnicos e culturais entre as numerosas tribos indígenas que povoaram a imensa região. É caracterizada por exuberante decoração, complexidade de formas e padrões, grande variedade de técnicas e motivos. A pintura vermelha e/ou preta sobre engobo branco é a mais frequente, embora também seja significativa a presença de incisões sobre superfícies pintadas com engobo vermelho e/ou branco. Os sítios arqueológicos onde essa cerâmica se encontra são aldeias extensas, indicadoras de grande concentração populacional, com enterramentos em urnas e locais cerimoniais onde foram encontradas evidências de práticas religiosas ou sociais. O uso de urnas antropomorfas para a inumação tem sido comprovado desde o alto Amazonas até a desembocadura.

A cerâmica da ilha de Marajó, conhecida como marajoara, representa o ponto mais oriental da dispersão da grande Tradição Policroma e, pela sua variedade, riqueza de formas e motivos decorativos, é uma das mais conhecidas e estudadas. A incidência de sítios da cerâmica marajoara estende-se por uma área circular de aproximadamente 100 quilômetros em torno do lago Arari. A cronologia dessa cerâmica compreende os séculos v a vii da Era Cristã.

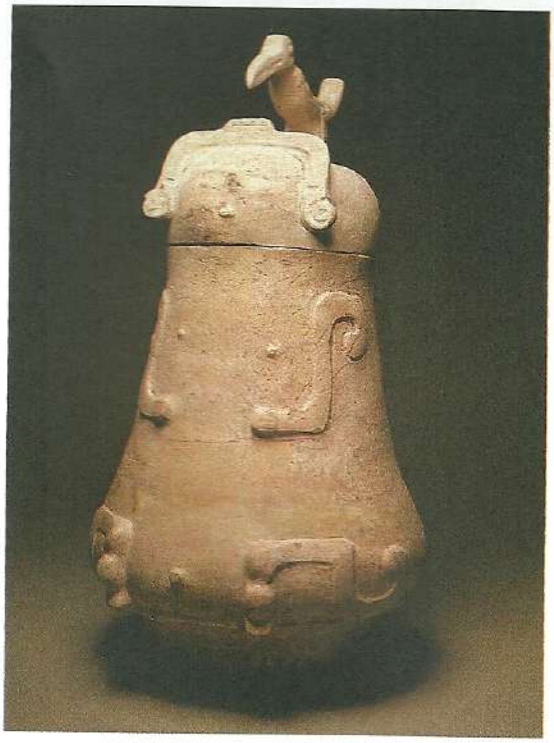
Os povos marajoara eram cultivadores de floresta tropical. Construíram suas aldeias e seus cemitérios sobre aterros, conhecidos com o nome de *tesos*, para proteger-se das enchentes. Enterravam seus mortos em urnas profusamente decoradas com pintura policromada e

ESTATUETA MARAJOARA
CERÂMICA. ILHA DE MARAJÓ
MUSEU PARAENSE
EMÍLIO GOELDI, PA
FOTO ROMULO FIALDINI





**VASO CERIMONIAL
DE CARIÁTIDES**
CULTURA TAPAJÓ
SANTARÉM, PA
FOTO MAURÍCIO DE PAIVA



**URNA FUNERÁRIA
ANTOPOMORFA**
CERÂMICA
MUSEU PARAENSE
EMÍLIO GOELDI, PA
FOTO ROMULO FIALDINI

apliques modelados, representando formas humanas, entre as quais se destacam elementos femininos. As urnas funerárias são de tamanhos variados, desde 30 centímetros de altura até as que ultrapassam 1 metro.

Conhecidas desde o século XIX, as primeiras coletas devem-se a Ferreira Penna que, em 1871, realizou pesquisas na ilha de Marajó e escreveu: "Começamos a ter conhecimento pormenorizado da existência em Marajó de uma antiga cerâmica caracterizada por uma soberba decoração geométrica e pela perfeição dos adornos, gravados ou pintados, que a enfeitavam."[16]

A cultura maracá desenvolveu-se durante os séculos XVI e XVII, no Amapá, na região do rio de mesmo nome, afluente da margem esquerda do Amazonas. Na época das chuvas, o Igarapé do Lago, um dos afluentes do rio Maracá, transborda e transforma-se em lago. Nessa área de igarapés e florestas, afloram formações rochosas com cavernas e lapas que foram utilizadas como cemitérios indígenas. Parte das grutas já era conhecida desde o século XIX, quando pesquisadores do Museu Paraense estudaram a região. O tamanho e a densidade populacional das aldeias são desconhecidos, embora se possa afirmar que pertenciam a grupos agricultores de floresta tropical. O estágio sociocultural dos povos Maracá é identificado apenas pelos seus costumes funerários. A descoberta, em 1995, de sete cemitérios situados em pequenas cavernas ampliou o conhecimento sobre essa cultura, considerada, em termos cronológicos, concomitante ao contato europeu.

---

[16] D. S. Ferreira Penna. "Apontamentos sobre os cerâmios do Pará". *Arquivo do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, v. 2, pp. 47-67, 1877.

O achado de uma necrópole fornece dados riquíssimos para o conhecimento das sociedades pretéritas, e por isso, em arqueologia, conhecemos melhor a vida através da morte. Enterrar os mortos é parte importante do comportamento social do gênero humano. O estudo dos processos de enterramento, nas diversas culturas antigas, apresenta assim uma dupla vertente material e simbólica. A riqueza dos enterramentos pode indicar hierarquias e estruturas sociais complexas. Entre os indígenas brasileiros o culto aos mortos e aos espíritos deles era, sem dúvida, parte importante da sua religiosidade, que se manifesta em todos os atos da vida social das distintas nações do Brasil. As diferenças culturais existentes entre os índios estão presentes também na grande variedade de rituais fúnebres registrados.

Mesmo sem termos maiores conhecimentos sobre a vida doméstica e a estrutura social dos povos Maracá, a riqueza da sua cerâmica funerária nos revela formas rituais complexas. Uma de suas principais características são urnas funerárias que representam figuras humanas masculinas e femininas sentadas sobre um banco, com as mãos apoiadas nos joelhos. Elas foram utilizadas para enterramentos secundários, que acontecem em duas etapas: na primeira, o corpo é enterrado até o desaparecimento das partes brandas, em seguida os ossos limpos são depositados nas urnas. A tampa da urna representa a cabeça do morto com o rosto bem definido e contornado por um rolete de cerâmica. O corpo é formado por um cilindro ao qual se aplicam pernas e braços feitos com tubos ocos. Pintadas nas cores branca, preta, vermelha e amarela, sugerem pintura corporal. Nas urnas em forma de animal, o rosto é representado com traços humanos, o que poderia significar a idealização de um animal representativo de um clã.

A cerâmica cerimonial de Santarém, atribuída aos grupos Tapajós que habitaram na região da desembocadura do rio Tapajós, no Amazonas, representa um fenômeno cultural singular. A riqueza e a complexidade das peças cerimoniais a transformam num caso único. Destacam-se os vasos de cariátides, nos quais figuras femininas fazem a função de colunas que sustentam a parte superior deles, e os de gargalo, com representações e apliques zoomorfos e antropomorfos, vasilhames fechados na forma de animais, desde insetos a felinos, mas que não são representações naturalistas; lembram figuras fantásticas ou heráldicas.

A partir do estudo das cerâmicas de Santarém tem sido possível traçar a evolução dos grupos humanos que as fabricaram, de agricultores de floresta tropical, nos períodos mais antigos, até os cacicados hierarquizados, estabelecidos em grandes aldeias, durante a época da conquista.

DA ROCHA AO OBJETO ÚTIL OU RITUALÍSTICO

A necessidade de caçar e defender-se obrigou o homem a armar suas mãos, desprovidas de garras, para sobreviver. Desde o alvorecer da humanidade, todas as espécies do gênero *Homo* armaram suas mãos com seixos e fragmentos de rochas, lascados casual ou propositadamente, para, com o gume resultante, poderem cortar, raspar, perfurar, talhar, quebrar, esmagar ou moer. Essa foi a finalidade primigênia da utilização das rochas como matéria-prima na Pré-História. Foi, porém, *o Homo sapiens*, ou seja, a nossa única espécie sobrevivente, que logrou aperfeiçoar as técnicas líticas até o extremo de transformá-las nos mais variados objetos representativos dos seus mitos e do seu mundo simbólico.

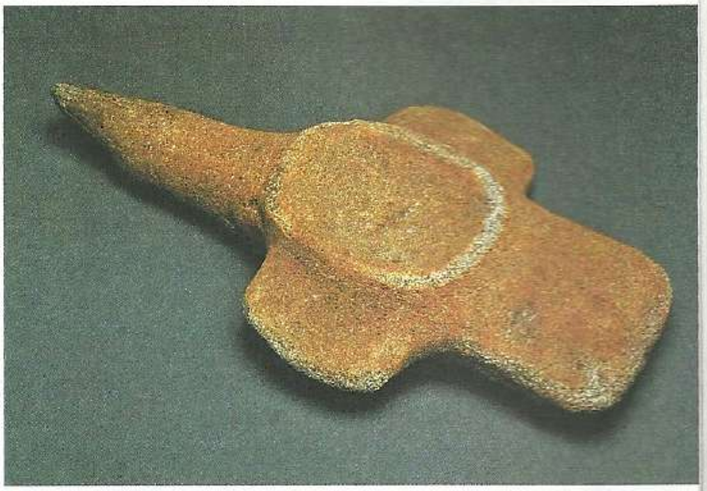
No Brasil, a evolução das indústrias líticas seguiu os mesmos caminhos que no Velho Mundo, desde os primitivos machados unifaciais, obtidos de seixos rolados, até as pontas de flecha e de lança finamente trabalhadas a partir de rochas com alto grau de dureza, como o sílex, a calcedônia e o cristal de rocha. Não podemos deixar de registrar também a habilidade do homem pré-histórico brasileiro de conseguir instrumentos úteis a partir de matéria-prima inadequada, como são o arenito e o granito, em regiões onde falta ou escasseia o sílex e a calcedônia. O avanço tecnológico pode ser observado não somente pela análise dos instrumentos mais complexos e bem elaborados, utilizando as melhores matérias-primas, mas também a partir das adaptações e da inventiva humana, capaz de conseguir artefatos das rochas menos apropriadas.

Depois de conhecer a técnica do polimento, foram fabricados objetos votivos e cerimoniais de cuidada técnica, incorporados ao imaginário das diferentes etnias indígenas. A variedade de machados polidos fabricados de numerosas rochas indica uma prática milenar da técnica do polimento no Brasil. Citamos como exemplo o machado de granodiorito coletado no Sítio do Meio, no Parque Nacional Serra da Capivara, datado de 9200 anos BP, achado que se reveste de singular importância porque, além da antiguidade da data, é pequeno o número de implementos de pedra polida datados com alguma segurança, apesar da grande quantidade de artefatos, em especial machados, que se acumula nos museus e nas coleções particulares.

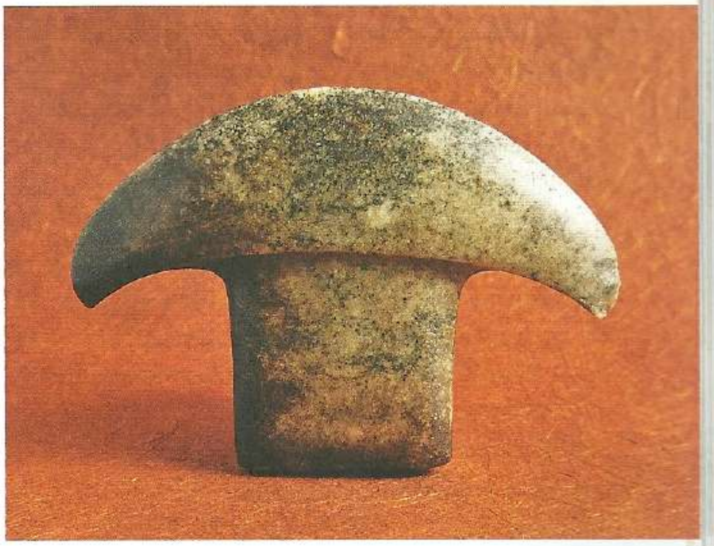
Pela sua beleza e pela singularidade da forma, os machados polidos semilunares, também chamados de âncora, estão presentes em quase todas as coleções arqueológicas. Quase sempre, porém, formam parte de acervos de origem desconhecida nessas coleções. Pela evidente falta de funcionalidade, sabemos que os machados de âncora são objetos votivos, o que é demonstrado pela existência desses objetos fabricados com cerâmica. No Museu do Estado de Pernambuco, há um exemplar de cerâmica pertencente aos Apinajé, com encabamento e adornos de fibras e penas, o que nos permite identificar seu uso como símbolo de *status* ou hierarquia. Cronologicamente, sua utilização chega aos tempos históricos, como demonstra também uma famosa machadinha dos Krahó, devolvida aos seus donos depois de décadas de exibição como "peça de museu".

O refinamento das técnicas de polimento permitiu a produção de pequenas peças realizadas sobre rochas e utilizadas como enfeites e amuletos. Com formas que reproduzem animais, como sapos, peixes, tartarugas e serpentes, os muiraquitãs são adornos e pingentes encontrados principalmente na baixa Amazônia. Uma das suas formas mais comuns é a de rãs e sapos, animais relacionados à magia amazonense, em geral feitos em rochas de cor verde, como jadeíta e amazonita, e também em nefrita e esteatita.

Esses objetos são conhecidos desde a época do descobrimento e tornaram-se muito procurados pelas virtudes terapêuticas a eles atribuídas: os muiraquitãs teriam o poder de trazer sorte e curar doenças. Como a sua verdadeira função não está esclarecida, restando apenas a evidência de que se trata de um pequeno adorno-amuleto finamente trabalhado, foram criadas em torno dos muiraquitãs numerosas lendas, tanto indígenas como produto da imaginação dos primeiros conquistadores ibéricos, entre elas a que os relaciona à existência das míticas amazonas que habitavam a região. Também entre as populações indígenas são vistos como talismãs ou amuletos. Na *Relación de Carvajal* fala-se das amazonas como "habitantes do país das pedras verdes"[17], seguramente referindo-se aos muiraquitãs que recolhiam do fundo do rio e entregavam aos seus maridos eventuais, quando pretendiam ter filhos.



ZOÓLITO
MUSEU PAULISTA
DA UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO
FOTO ROMULO FIALDINI



MACHADO SEMILUNAR
FOTO ROBERTA GUIMARÃES

---

[17] Gaspar de Carvajal. *Descubrimiento del Rio de las Amazonas. Relación del descubrimiento del famoso Rio Grande que desde su nacimiento hasta el mar descubrió el Capitan Orellana en unión de 56 hombres*. Publicação fac-similar realizada por ocasião do Quinto Centenário do Descobrimento da América, 1992.

Realizados quase sempre com materiais perecíveis, como osso, madeira e penas, os adornos que os indígenas pré-históricos do Brasil usaram perderam-se, em sua maioria. Restaram, porém, os objetos de adorno feitos em pedra ou cerâmica e, pela comparação com os enfeites das tribos ainda existentes, podemos conhecer seu uso. Esse é o caso dos tembetás, que na língua tupi significa "pedra do lábio", introduzidos num furo artificial realizado no beiço inferior, e os botoques, colocados nos lóbulos das orelhas e nas narinas. Ídolos pré-históricos de rocha e de cerâmica, assim como desenhos antropomorfos nos vasilhames, apresentam tembetás e botoques nos lábios, nas narinas e nas orelhas, o que demonstra a antiguidade desses adornos entre as populações nativas do Brasil. Na carta de Caminha há referência a eles: "traziam o lábio de baixo furado e metido nele um osso branco do comprimento de uma mão travessa e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do lábio, e a parte que fica entre o lábio e os dentes é feita à roque de xadrez, ali encaixado de maneira a não prejudicar o falar, o comer e o beber"[18]. O estranho costume chocou os portugueses, que mencionam o uso dos tembetás na maioria das crônicas.

Diferentes formas de tratamento das rochas, na elaboração de enfeites e ídolos, estão presentes nos sambaquis, jazidas arqueológicas formadas principalmente pela acumulação de conchas de moluscos bivalves que serviam de alimento a populações pré-históricas estabelecidas nas áreas litorâneas, ricas em moluscos e peixes. Esses estabelecimentos existiram da Amazônia ao Rio Grande do Sul e chegaram a alcançar até 30 metros de altura no litoral de São Paulo e de Santa Catarina, muitos já destruídos pelo uso das conchas na fabricação de cal e aterro de construções. A presença de sambaquis ou de grandes concheiros no Recôncavo Baiano está documentada desde o século XVI, através de notícias fornecidas pelo padre Fernão Cardim e por Gabriel Soares de Souza, que citam a existência dessas jazidas exploradas para a fabricação de cal e que teriam sido usadas em construções da cidade de Salvador[19], o que indica que o uso dos sambaquis para a obtenção de cal é tão antigo como a colonização e pode dar ideia da enorme destruição que esses sítios pré-históricos sofreram.

Os objetos coletados nos sambaquis foram produzidos com matérias-primas existentes no litoral, principalmente conchas, ossos e dentes de animais marinhos. Foram usados também materiais perecíveis, como fibras vegetais e madeiras, que só se preservam em situações excepcionais, o que não seria o caso dos ambientes úmidos da costa. Com esses materiais, foram confeccionados colares, pulseiras e pingentes. Utilizaram-se também rochas exógenas que não existem nas áreas litorâneas, como a esteatita.

As esculturas zoomorfas conhecidas como zoólitos merecem especial atenção. São figuras, possivelmente ídolos, de elaboração extremamente cuidadosa, esculpidas sobre rocha ou ossos de cetáceo, que exigiram alto investimento em tempo e esforço na sua execução. Realizadas com diferentes tipos de rochas, como basalto, diabásio e diorito, representam animais de formas estilizadas, de alta qualidade estética, como peixes, aves, répteis, mamíferos marinhos e terrestres, além de formas humanas e objetos com formas geométricas[20]. As técnicas empregadas foram o polimento e o picoteamento, ou ambos, combinados, sobre uma única peça. Em todas elas, aparece uma cavidade pouco profunda na parte ventral do animal representado. A falta de uma utilidade prática para essas esculturas sugere que tenham sido utilizadas para rituais.

---

[18] Pero Vaz de Caminha. Op. cit.

[19] Fernão Cardim. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Comentários de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Batista Caetano de Almeida Nogueira. Gabriel Soares de Sousa. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Organizada e revisada pelo historiador brasileiro Adolfo de Varnhagen. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me003015.pdf. Acesso em: out. 2013.

ARTE NA PELE: A PINTURA CORPORAL

O tratamento e o adorno do corpo entre os indígenas brasileiros foram, desde os mais antigos tempos, tão ricos e variados quanto numerosas são as nações indígenas. Como escreveu Darcy Ribeiro: "algumas conformações que os índios imprimem a seus corpos para lhes dar beleza contrastam tanto com a nossa imagem do humano que provocam espanto. Ao menos um espanto igual ao que nós provocamos neles, com os corpos envoltos em trapos e nossas duras patas artificiais"[21]. Dos adornos e atributos hierárquicos com que o indígena pré-histórico enfeitou seu corpo e o seu entorno restaram apenas vestígios coletados nas escavações arqueológicas. Conhecemos o uso desses enfeites, pois continuaram sendo usados pelos remanescentes indígenas modernos, embora o seu significado ancestral tenha se modificado com o passar do tempo.

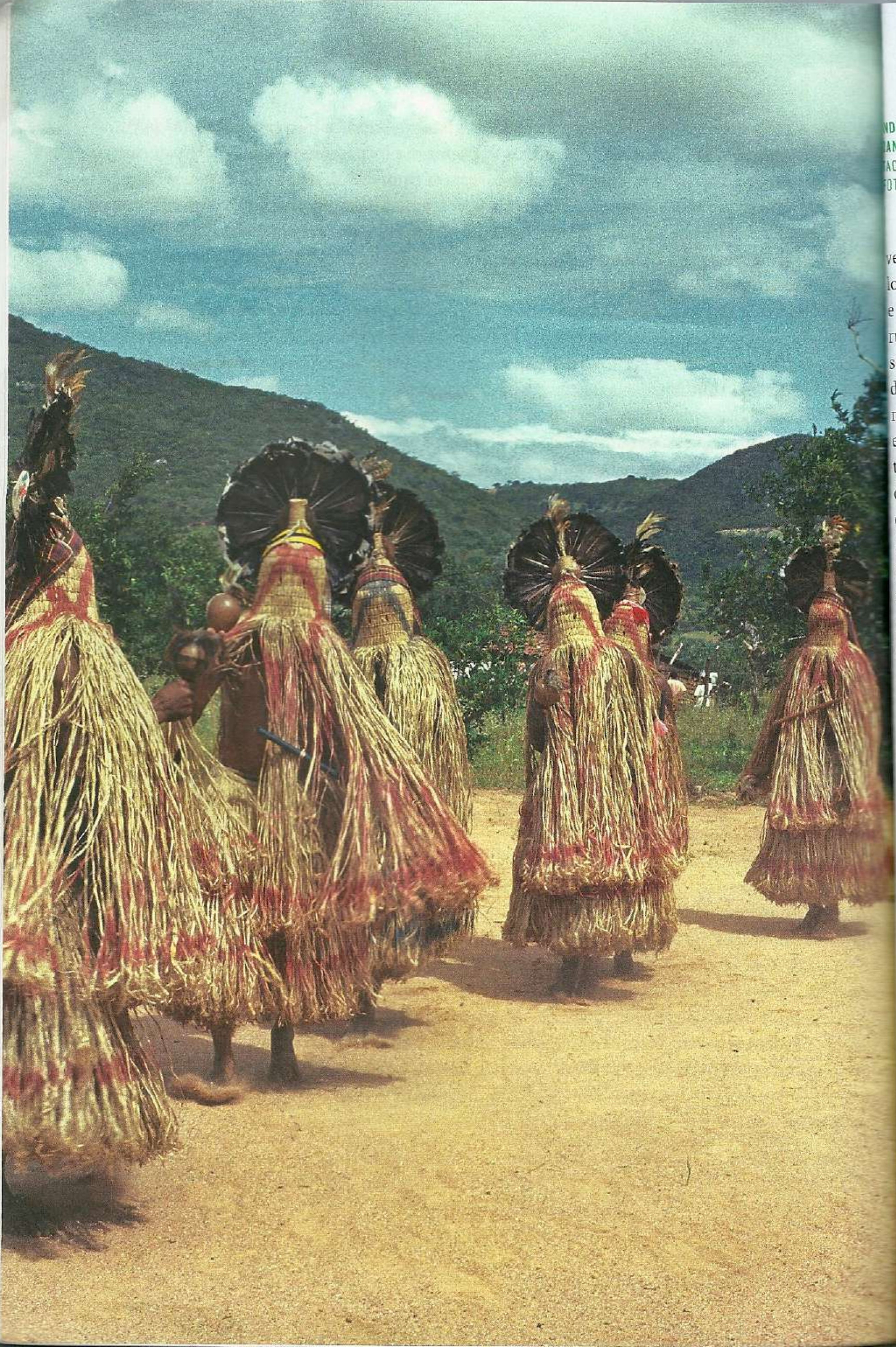
O índio brasileiro veste seu corpo nu com pintura corporal e enfeita a cabeça com penas. Essa prática está fartamente registrada pelos estudos etnográficos e de antropologia estética, além do relato de cronistas e viajantes que escreveram sobre os costumes indígenas. Uma vez mais, é na Carta de Caminha que se registra pela primeira vez o olhar dos portugueses nos corpos pintados dos indígenas nus: "Estava tinto de tintura vermelha pelos peitos e costas e pelos quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria cor. E a tintura era tão vermelha que a água lha não comia nem desfazia. Antes, quando saía da água, era mais vermelho. Ali vereis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas, que, certo, assim pareciam bem. Também andavam entre eles quatro ou cinco mulheres, novas, que assim nuas, não pareciam mal. Entre elas andava uma, com uma coxa, do joelho até o quadril e a nádega, toda tingida daquela tintura preta; e todo o resto da sua cor natural." Mas é pela pintura rupestre que sabemos tratar-se de arte milenar. Pinturas figurativas datadas de até 10 mil anos apresentam figuras humanas com ornamentos associáveis a rituais e símbolos de hierarquia. Cocares e máscaras que ocultam os traços antropomorfos aparecem integrados a danças grupais ou enfeitando indivíduos estáticos. Figuras humanas que parecem chefiar um grupo apresentam o corpo pintado representativo da sua hierarquia. Grupos que se enfrentam na luta exibem pintura corporal e atributos diferenciadores de cada etnia.

O ritual da pintura corporal indígena segue padrões rígidos a partir das tintas utilizadas. Jenipapo, urucum ou pigmentos minerais não são aplicados caprichosamente; pelo contrário, obedecem a rituais próprios de cada tribo. Desenhos pontilhados, listados ou triângulos têm um significado específico, assim como se diferenciam também nos gêneros. O preto, o

---

[20] Tânia Andrade Lima. "Em busca dos frutos do mar: os pescadores-coletores do litoral centro-sul do Brasil". Dossiê Antes de Cabral. *Arqueologia Brasileira*, v. II, pp. 270-327.

[21] Darcy Ribeiro. Op. cit.



NDIOS PAN
ANÇANDO
ACARATU,
OTO ANNE

vermel
los Xer
e são
rupest
sem-fi
do da
nas, f
existe
to, o q
de e a
que re
elem
para
ção de
entem
do m
das,

A MO
Os p
dam
terri
em
dos à
send
se t
as i
pro
um
qu
da

NDIOS PANKARARU
ANÇANDO O TORÉ
TACARATU, PE
FOTO ANNE-MARIE PESSIS

vermelho e o branco são as cores utilizadas pelos Xerente na ornamentação corporal clânica e são também as cores básicas nas pinturas rupestres pré-históricas. Poderíamos citar um sem-fim de exemplos ilustrativos do significado da pintura corporal entre as etnias indígenas, fartamente documentados na literatura existente, mas, dentro da finalidade deste texto, o que queremos corroborar é a ancestralidade e a antiguidade da pintura corporal indígena, que remete aos tempos pré-históricos. Outro elemento que confirma o uso de pigmentos para usos múltiplos na Pré-História é a utilização de tinta vermelha para pintar os ossos nos enterramentos secundários, depois de o corpo do morto ter sido desprovido das partes brandas, costume que remonta ao quarto milênio BP.

A MODO DE EPÍLOGO

Os povos indígenas tiveram importância fundamental na conquista e na colonização do território brasileiro. No entanto, na medida em que iam sendo destruídos ou incorporados à sociedade colonial, essa importância foi sendo esquecida e apagada da memória. Como se tratava de povos sem o domínio da escrita, as informações que possuímos a seu respeito provêm dos colonizadores, quase sempre com um olhar eurocêntrico. Nesse sentido, a Arqueologia, por meio do resgate dos elementos da sua cultura material e imaterial, fornece informações que têm contribuído para mostrar a complexidade cultural, a abrangência espacial e a importância do elemento indígena milenar na formação do povo brasileiro.

O mútuo entendimento entre as sociedades indígenas e o colonizador foi muito difícil, para não dizer impossível, na medida em que se enfrentava uma sociedade centralizada, com forte hierarquia religiosa e acumuladora de riquezas e excedentes, diante de outra sem classes nem propriedades, minimalista, pulverizada em agrupações tribais de poucos indivíduos, se comparada ao mundo renascentista que as conquistava.

O Brasil tem uma responsabilidade especial para com a preservação e respeito com a arte indígena, sobretudo a arte rupestre. Não se trata apenas de constituir importante fonte para a pesquisa arqueológica e uma base para o estudo das ideias estéticas dos povos ágrafos, além do seu inegável apelo turístico. É o único registro que, em múltiplas ocasiões, restou da presença das etnias indígenas dizimadas e eliminadas nos primeiros séculos da colonização, as quais deixaram marcas profundas, tanto físicas como espirituais, na cultura do povo brasileiro.

Muitas das rotas seguidas pelos diversos povos indígenas no seu vagar pelo continente sul-americano ainda estão por ser descobertas. Caberá aos arqueólogos do futuro preencher as grandes lacunas que as escondem, mas pode-se afirmar que foi a partir de levas múltiplas e da capacidade de adaptação do ser humano aos desafios dos diferentes ambientes que se fincaram as raízes indígenas do que milênios depois seria o Brasil atual.

O OLHAR ESTRANGEIRO E A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL

O BRASIL HOLANDÊS / CARTOGRAFIA / GEORG MARCGRAF / MAURÍCIO DE NASSAU / FRANS POST / ALBERT ECKHOUT / MANUFATURA GOBELINS / OS REGISTROS PORTUGUESES / HISTÓRIA NATURAL

CARLOS JULIÃO / JOSÉ JOAQUIM FREIRE / EXPERDIÇÃO MILITAR / O BRASIL NA ROTA DOS VIAJANTES / MISSÃO AUSTRÍACA

MAXIMILIAN VON WIED-NEUWIED / JOAQUIM JOSÉ DE MIRANDA / CARL FRIEDERICH PHILIPP VON MARTIUS / FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD / ANTONIO FERRIGNO / FAUNA E FLORA BRASILEIRAS

VALERIA PICCOLI

DOUTORA PELA FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. DESDE 1993, DEDICA-SE A PESQUISAS SOBRE ARTE BRASILEIRA NOS SÉCULOS XIX E XX. FOI CURADORA ASSISTENTE DO NÚCLEO HISTÓRICO DA XXIV BIENAL DE SÃO PAULO EM 1998, BEM COMO DA COLEÇÃO BRASILIANA / FUNDAÇÃO ESTUDAR, NAS QUAIS DESENVOLVEU ATIVIDADES DE PESQUISA PARA IDENTIFICAÇÃO DE OBRAS E ELABORAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES DO ACERVO. ATUALMENTE TRABALHA NO NÚCLEO DE PESQUISA EM CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. FOI CURADORA DE DIVERSAS EXPOSIÇÕES, COMO *TERRA BRASILIS* (BRUXELAS, 2011), *FACCHINETTI* (RIO DE JANEIRO, 2004) E *ARTE NO BRASIL: UMA HISTÓRIA NA PINACOTECA DE SÃO PAULO* (2011).

O BRASIL HOLANDÊS

Como parte integrante do mundo colonial português, o Brasil era peça de um complexo sistema que articulava territórios na China, Índia, Indonésia e em vários pontos da África, além da América. Se as trocas culturais e influências artísticas mútuas entre as colônias lusas, que certamente existiram, ainda estão por merecer estudos mais aprofundados, é fato que não foi interesse da Coroa portuguesa a divulgação de notícias, fosse em forma de textos ou de imagens, das terras e dos povos sob sua soberania. As informações eram tratadas como segredo de Estado e tinham alcance restrito, circulando preferencialmente como manuscritos, na forma de relatos ou peças cartográficas. Essa política se traduz numa notável escassez de imagens, que se manteve dominante nos dois primeiros séculos da colonização do Brasil, notadamente no que diz respeito à representação de suas riquezas naturais. A extração do pau-brasil – a madeira tintureira a que o país deve o seu nome e que foi a primeira matéria-prima com potencial de comercialização identificada pelos portugueses na América – é a única atividade mercantil que surge com frequência na cartografia manuscrita de autoria lusa no século XVI. Enquanto o desenho do litoral ganha contornos mais e mais precisos nesses mapas, à medida que o conhecimento sobre ele se aperfeiçoa, o misterioso interior do país – a chamada *Terra Incognita* – aparece representado neles em pequenas vinhetas à maneira de iluminuras, nas quais nativos realizam atividades cotidianas, como a caça e a guerra, perfeitamente harmonizados com o mundo natural ao seu redor. Papagaios gigantes e outros animais fantásticos surgem nos mapas como evocações de seres fabulosos da mitologia clássica, enquanto as imagens desses homens nus *sans foi, sans roi, sans loi* (sem fé, sem rei, sem lei) corroboram as mistificações em torno da ideia do "bom selvagem".

Do outro lado da moeda, a prática do canibalismo, um dos primeiros hábitos locais a ser notado pelos europeus, também encontra espaço nessas primeiras representações cartográficas. Contudo, ganha de fato força no imaginário europeu por meio da capacidade multiplicadora da gravura, sem dúvida, e desde sempre, o meio mais eficaz de difusão de imagens do Brasil. Têm papel crucial nesse processo as ilustrações do livro pioneiro de Hans Staden (*c.* 1520-*c.* 1580), o aventureiro alemão capturado pelos Tupinambás em Bertioga e testemunha ocular de um ritual antropofágico, mais tarde reinterpretadas com grande requinte pelo editor flamengo Theodor de Bry (1528-98) em sua *Americae Tertia Pars*, de 1590[1]. O tema reaparece também nas obras dos cronistas André Thevet (*c.* 1502-92) e Jean de Léry (*c.* 1534-*c.* 1611), publicadas, respectivamente, em 1558 e 1578, ambos religiosos envolvidos no empreendimento de criação de uma colônia francesa no Rio de Janeiro.

Diante da escassez de notícias e imagens que marcam o século do descobrimento, não é de estranhar a importância histórica e artística que se atribui às pinturas executadas pelos holandeses Frans Post (Haarlem, 1612-80) e Albert Eckhout[2] (Groningen, *c.* 1606-66), os artistas que acompanharam o conde Johan Maurits van Nassau-Siegen (1604-79), ou Maurício de Nassau, no breve período do governo holandês em parte do Nordeste brasileiro. Ainda que não tenham tido nenhuma repercussão direta na formação de uma cultura artística no país, essas obras constituem um conjunto excepcional não apenas do ponto de vista de uma iconografia do Brasil, como também da América colonial.

As circunstâncias históricas da vinda de Nassau e sua comitiva ao Brasil estão relacionadas com a criação, em 1621, da Companhia Holandesa das Índias Ocidentais (West-Indische Compagnie, a WIC), organização de capital privado destinada a controlar, com apoio estatal, as rotas de comércio do Atlântico. Interessados no lucrativo negócio do açúcar, os holandeses começaram as investidas sobre o território brasileiro tomando Recife e Olinda dos portugueses em 1630. Seis anos depois, a presença holandesa já se estendia pela área entre o rio São Francisco e o atual estado do Ceará. O conde Maurício de Nassau, experiente militar, foi então nomeado governador, capitão e almirante do Brasil holandês.

No período em que foi governador (1637-44), Nassau transformou Recife numa cidade capital, à maneira das cortes principescas europeias. Incentivou uma urbanização mais racional da cidade, bem como a constituição de um ambiente de tolerância religiosa. Construiu os palácios da Boa Vista (ou *Schoonzit*) e de Friburgo (*Vrijburg*), este cercado de extensos jardins de plantas nativas e espécies estrangeiras aclimatadas, além de possuir um jardim zoológico com animais exóticos. Uma das torres do Friburgo abrigava um observatório astronômico completo, utilizado, segundo a historiografia, pelo cartógrafo alemão Georg Marcgraf (Liebstadt, 1610-São Paulo de Luanda, 1644), também membro da comitiva do conde. Totalmente destruída após a reconquista da cidade pelos portugueses, a Recife de Nassau ainda permanece na imaginação local como uma espécie de testemunho de uma era de ouro perdida.

---

[1] A publicação pode ser acessada em: https://archive.org/details/americaetertiapaoostad. [N. do E.]

[2] Embora Quentin Buvelot aponte versões diversas para o nome do artista (*Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, p. 109), neste texto será utilizada a grafia Eckhout, já estabelecida pela historiografia.

Apesar dos muitos esforços das pesquisas sobre o Brasil holandês em épocas recentes, os motivos que levaram Nassau a constituir uma comitiva de sábios e artistas e a escolher especificamente Post e Eckhout como seus pintores ainda permanecem por esclarecer. Dados sobre a formação desses artistas na Holanda são até o momento desconhecidos, assim como qualquer pintura de sua autoria que seja anterior à viagem ao Brasil. A falta de informações sobre algum contrato firmado entre Nassau e seus artistas, que certamente existiu, faz supor, a partir da produção brasileira de Post, que ele tenha sido contratado para executar vistas topográficas e paisagens, enquanto Eckhout seria responsável por documentar aspectos da história natural – espécies de botânica, zoologia e etnografia – do país. De toda forma, é fato que Post e Eckhout não tinham ainda uma carreira consolidada no competitivo mercado artístico do século XVII holandês, sendo, ademais, jovens o bastante para enfrentar a aventura de uma viagem ao Novo Mundo, o que parece ter sido aspecto importante na decisão do conde.

As atividades a que se dedicaram os integrantes da comitiva nassoviana nos sete anos em que viveram em Pernambuco também são alvo de especulações. No caso específico de Post, estima-se que tenha executado por volta de dezoito pinturas, que ocupariam hipoteticamente um lugar de destaque no projeto decorativo do Palácio de Friburgo[3]. Dessas, apenas sete são hoje identificáveis, e quatro formam o acervo do Museu do Louvre, em Paris; as demais estão no Rijksmuseum, Amsterdam, no Instituto Ricardo Brennand, Recife, ou integram a Coleção Patricia Phelps de Cisneros, Nova York.

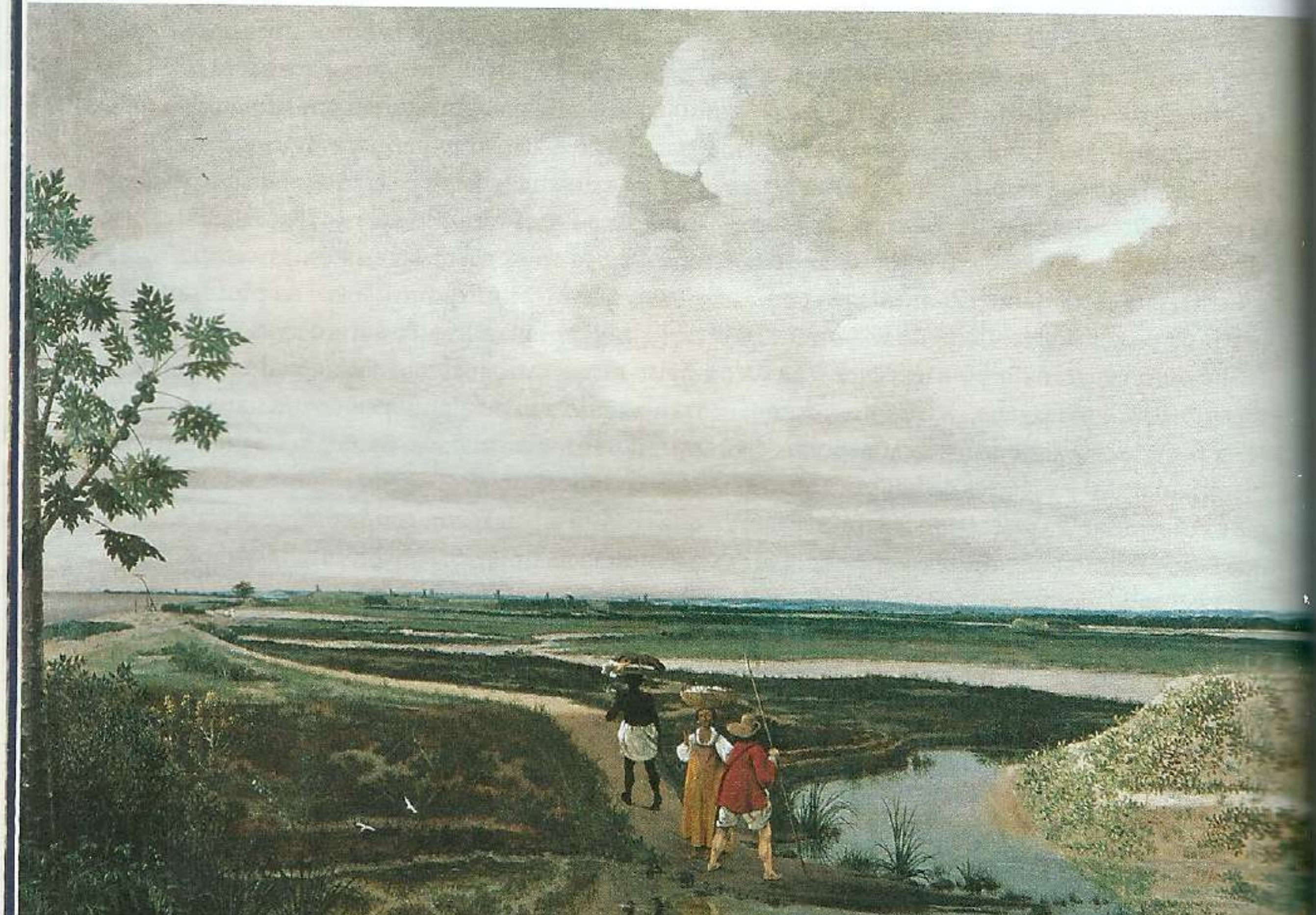
A aura criada em torno desse conjunto de pinturas justifica-se na medida em que caracterizam o momento inaugural na representação da paisagem americana em pintura. Nessas primeiras obras de Post, prevalece o tom de uma paisagem topográfica, em que importa a exatidão do registro dos pontos estratégicos do domínio holandês sobre o território, de que é exemplo o *Forte Frederik Hendrik*, de 1640. A essa precisão se sobrepõem os esquemas compositivos que caracterizam o gênero da pintura de paisagem holandesa do século XVII. O primeiro plano introduzido em diagonal, à contraluz, marcado pela presença de uma árvore a acentuar a verticalidade, é solução frequente nessas obras. Também o são os caminhos e rios que cruzam a paisagem, conduzindo o olhar e acentuando a impressão de profundidade e extensão da vista. A iluminação uniforme e certo despojamento no colorido dessas telas sugerem uma abordagem mais direta do motivo, embora não se deva perder de vista que se trata, antes de tudo, de uma composição.

É de supor que a permanência de Post no Recife tenha dado origem a uma série de anotações e desenhos tomados da observação direta da paisagem do Brasil. Contudo, apenas um álbum com desenhos de sua autoria – hoje no acervo do British Museum, em Londres – é

---

[3] Pedro e Bia Corrêa do Lago, *Frans Post* (1612-1680). Obra completa.

FRANS POST
FORTE FREDERIK HENDRIK, 1640
ÓLEO SOBRE TELA
66 X 88 CM
INSTITUTO RICARDO BRENNAND, RECIFE



conhecido. Trata-se de uma coletânea que reúne 32 desenhos datados de 1645, muitos dos quais guardam correspondência com algumas pinturas da fase brasileira, bem como com as gravuras do livro *Rerum per octennium in Brasilia*, obra encomendada por Nassau ao historiador e poeta Caspar van Baerle (1584-1648), ou Barlaeus, como é referido. Publicado em 1647 em Amsterdam, o livro – cujo título se pode traduzir como *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil* – é uma descrição e celebração do período da administração nassoviana na colônia, aparentemente motivado pelas desconfianças dos diretores da WIC diante dos prejuízos acumulados no Brasil. A publicação é ilustrada com 56 gravuras em água-forte que compreendem mapas e plantas de fortificações, paisagens e cenas de combates navais, muitas das quais portando a assinatura de Post. Não se descarta a possibilidade de que Post, sendo autor dos desenhos preparatórios, tenha também participado da execução dessas gravuras. De toda forma, as ilustrações inseridas no livro de Barlaeus permaneceriam por mais de um século como as únicas imagens de terras brasileiras tomadas a partir da observação a ter livre circulação nos meios eruditos europeus. Foram sucessivamente retomadas e retrabalhadas para ilustração de muitas outras publicações até o final do século XVIII.

Em 1646, de volta à sua cidade natal, Post estabelece-se em ateliê próprio e torna-se membro da guilda de pintores local. A evocação do Brasil será o único tema de suas obras nos mais de trinta anos de atividade artística que se seguiram. Suas pinturas feitas na Europa, apesar da temática brasileira, são ainda mais caracteristicamente holandesas. O contraste entre a paisagem luminosa, com seu horizonte azulado ao fundo, e o primeiro plano escurecido intensifica-se e passa a ser povoado por exemplares agigantados da fauna e da flora exóticas. Serpentes, tamanduás, tatus, abacaxis, palmeiras convivem numa espécie de microcosmo, como bem notou Teixeira Leite[4], estabelecendo um interessante paralelo com os gabinetes de curiosidades principescos. A presença estrangeira no território se faz representar por edificações religiosas e engenhos que pontuam a paisagem, por vezes marcados por sinais da passagem do tempo, em consonância com o gosto pelas ruínas na pintura europeia coeva. Personagens negros vestidos de branco cruzam a vista caminhando ou dançando, como reminiscências de paisagens pastorais. Post parece querer condensar nessas pinturas muitas memórias de sua experiência brasileira, construindo assim, necessariamente, paisagens de fantasia. Já foi assinalado por diversos autores o quanto essas paisagens de fantasia são as que de fato fundam na imaginação europeia uma imagem do Brasil.

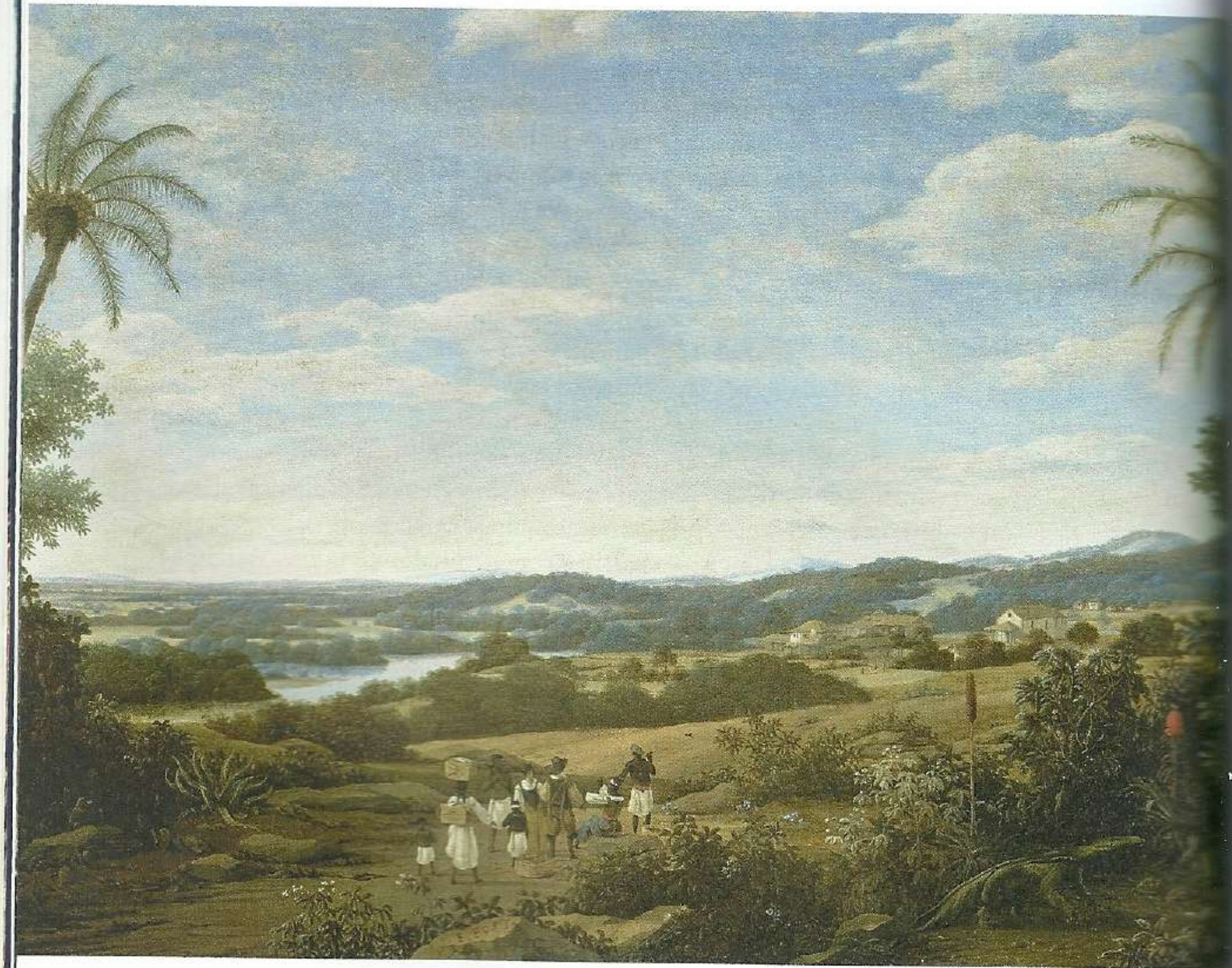
Um conjunto de 21 pinturas que atualmente integram a coleção do Nationalmuseet em Copenhague, Dinamarca, atesta o lugar não menos pioneiro ocupado por Albert Eckhout nesse mesmo processo. O conjunto compreende doze naturezas-mortas, oito retratos etnográficos e uma cena de dança indígena.

É sabida a importância dos Países Baixos na constituição de uma cultura visual ancorada no saber científico advindo da observação direta dos fenômenos da natureza[5]. Sendo Eckhout, assim como Post, artista oriundo

---

[4] José Roberto Teixeira Leite. "Os pintores de Nassau". In: Walter Zanini (org.). *História geral da arte no Brasil*, v. 1, pp. 347-55.

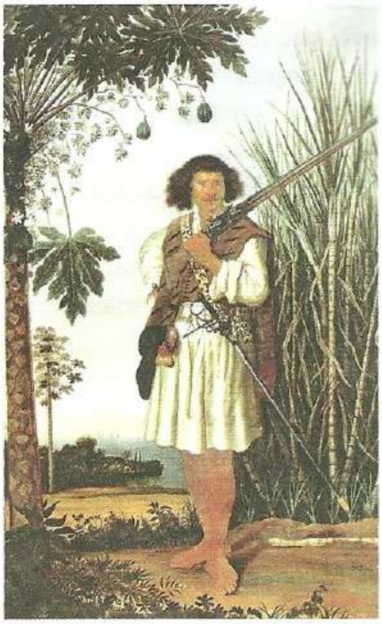
[5] Svetlana Alpers. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*.

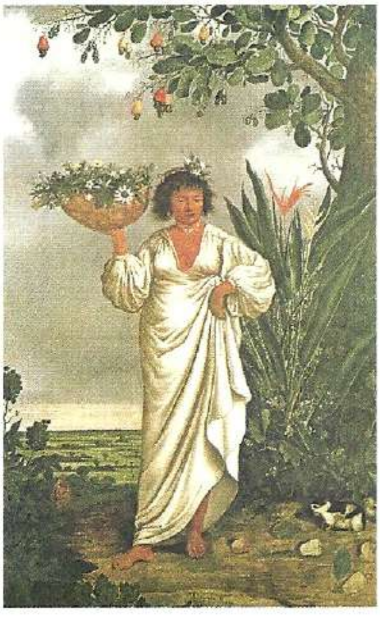


FRANS POST
PAISAGEM COM TAMANDUÁ, 1660-80
ÓLEO SOBRE TELA
56 X 79 CM
COLEÇÃO MASP,
MUSEU DE ARTE DE
SÃO PAULO ASSIS
CHATEAUBRIAND
FOTO JOÃO MUSA

desse contexto cultural, não espanta que seus retratos etnográficos tenham sido, durante muito tempo, admirados mais pela correção etnográfica do que pelo seu valor artístico. De fato, as vestimentas, os objetos e os utensílios são representados com extremo cuidado, encontrando exata correspondência em peças que pertenceram à coleção etnográfica de Nassau, algumas conservadas hoje no mesmo museu de Copenhague. Contudo, a análise da composição dessas pinturas revela também uma intenção narrativa bastante explícita. Nenhum elemento é meramente decorativo, atuando, ao contrário, como atributo que serve a esclarecer as atividades em que estão envolvidos os personagens e, sobretudo, qual o seu papel na complexa hierarquia social do Brasil holandês.

Assim, o selvagem casal Tapuia se oporia ao quase civilizado casal *Tupi*, enquanto o *Mulato* e a *Mameluca* indicariam possibilidades de entrecruzamento entre as raças. A *Africana*, representada em solo brasileiro (como sinalizam a carnaubeira e o mamoeiro), seria a escrava originária de Angola, naquele contexto, o maior porto fornecedor de cativos para o Novo Mundo. O *Africano* estaria no litoral da África (como indica a tamareira ao seu lado), sendo natural da Guiné, região em que a WIC negociava marfim e ouro. Assim, no conjunto de retratos etnográficos de Eckhout, o casal de negros sinalizaria as relações econômicas mantidas entre a colônia holandesa no Brasil e a África ocidental.





ALBERT ECKHOUT
HOMEM MULATO, 1641-43
ÓLEO SOBRE TELA
274 X 170 CM
MAMELUCA, 1641
ÓLEO SOBRE TELA
271 X 170 CM
NATIONALMUSEET, COPENHAGUE

Muito se tem especulado sobre o caráter decorativo dessas pinturas e qual teria sido sua destinação original. Brienen[6] argumenta que o conjunto teria sido executado ainda no Brasil para integrar o sofisticado projeto decorativo de um dos salões do Palácio Friburgo. Segundo sua hipótese, os quadros estariam dispostos em paredes paralelas, homens de um lado, mulheres de outro. As armas empunhadas por todos os personagens masculinos serviriam para demonstrar o apoio bélico oferecido ao governo de Nassau. Os cestos carregados por todas as figuras femininas seriam oferendas feitas ao conde tanto de produtos naturais quanto de utensílios por elas confeccionados. Arranjadas dessa forma, as pinturas serviriam simbolicamente para reforçar o papel de Nassau como elemento garantidor da civilidade e da ordem na colônia, por meio da articulação de alianças com povos diversos, obtendo dos súditos, por sua vez, a produtividade da terra e a riqueza.

As naturezas-mortas funcionariam como o arremate desse projeto decorativo, ocupando hipoteticamente uma posição acima dos retratos. Os arranjos decorativos propostos por Eckhout nessas pinturas reúnem frutos e vegetais, sementes, raízes e inflorescências dispostos sobre parapeitos recortados contra um fundo de céu luminoso. Não são apenas espécies brasileiras, mas também oriundas das Índias e da África, aqui aclimatadas. A multiplicidade de formas e cores fala da fertilidade da terra, sugere cheiros e texturas. Em alguns casos, as frutas aparecem seccionadas, revelando sua aparência interior. Em *Mandioca*, o artista acrescenta à representação um recipiente com a farinha, a indicar também o modo como o alimento é consumido.

Especulações à parte, sabe-se que Eckhout esteve envolvido ao menos em mais um projeto decorativo que teve a fauna brasileira como tema. Após seu retorno à Holanda, o pintor foi contratado para trabalhar na corte da Saxônia, e por dez anos (1653-63) foi pintor dos príncipes eleitores de Dresden. Nesse período, estava sendo finalizada a reforma do pavilhão de caça dos príncipes, o Castelo de Hoflössnitz, cujo salão de jantar ganhou um forro com exótica decoração de pinturas de pássaros do Novo Mundo. Oitenta painéis compõem essa decoração, em que figuram aves pousadas sobre troncos de árvores ou no chão, tendo ao fundo uma paisagem tipicamente europeia. Sabe-se que o contrato firmado entre a corte saxônica e Eckhout obrigava o artista a levar a Dresden seus desenhos feitos na América, o que justifica a atribuição das peças ao artista, ainda que não sejam assinadas ou datadas. A diferença qualitativa que se observa entre as pinturas de Dresden e as obras de Eckhout na Dinamarca explica-se provavelmente por intervenções e repinturas feitas em vários períodos e sucessivas reformas no edifício.

Como acertadamente assinala Brienen, as coleções reunidas por Nassau no Brasil – que incluíam pinturas e desenhos, objetos etnográficos, herbários e outras curiosidades – constituíram um importante capital cultural, que foi utilizado pelo conde em troca de favores, títulos, terras e prestígio social. As coleções oferecidas como presentes, ao mesmo tempo que dispersaram o conjunto original (cuja extensão hoje apenas se pode imaginar), colocaram em circulação uma diversidade de imagens do

---

[6] Rebecca Parker Brienen. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*. Obra completa.

Brasil. Exemplo disso é o lote contendo dezesseis telas de Eckhout, móveis de marfim entalhados com temas brasileiros, além de cerca de setecentos estudos de história natural, lote que foi oferecido em 1652 a Friedrich Wilhelm I (1620-88), príncipe eleitor de Brandemburgo. As telas de Eckhout, hoje desaparecidas, podem ter sido usadas por Maximiliaan van der Gucht (1603-89), tecelão de Delft, para executar uma série de tapeçarias com temas brasileiros em 1668, de que só se tem notícias por documentação de época. Os estudos, por sua vez, foram organizados em volumes temáticos e passaram à biblioteca do príncipe, posteriormente incorporada ao patrimônio da Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, em Berlim, onde ainda hoje se encontram cinco desenhos de indígenas de Eckhout. O restante dos desenhos foi dado por perdido após a Segunda Guerra, e somente foram redescobertos no final da década de 1970, na coleção da Biblioteka Jagiellonska, em Cracóvia. Correspondem aos volumes conhecidos como *Libri Picturati*, ou *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*.

Em 1654, exatamente quando a WIC oficialmente restituiu os territórios conquistados no Brasil aos portugueses, Nassau enviou a seu primo Frederik III (1609-70), rei da Dinamarca, um conjunto de 26 obras: nove pinturas etnográficas e doze naturezas-mortas executadas por Eckhout, dois retratos seus, possivelmente também feitos por Eckhout, além de três representações de africanos cuja autoria tem sido equivocadamente atribuída ao artista. Todas essas obras passaram a compor a *Kunstkammer*, ou *Câmara de maravilhas*, do rei dinamarquês, que deu origem à coleção do Nationalmuseet, em Copenhague. Os dois retratos do conde se perderam.

Um ano antes de sua morte, em 1678, Nassau enviou ao mais poderoso soberano europeu, Luís XIV, da França (1638-1715), um lote contendo 42 quadros. Estima-se que pouco mais de trinta seriam de autoria de Frans Post, dos quais restam atualmente oito no acervo do Museu do Louvre. Oito quadros de grandes dimensões são citados em inventários posteriores como sendo obra de Eckhout. O estágio atual das pesquisas sobre o artista permite afirmar, com razoável segurança, que esses foram os quadros usados como modelos para a série de tapeçarias conhecida como *Anciennes Indes*, ou *Antigas Índias*, tecidas entre 1687 e 1730 pela manufatura francesa dos Gobelins[7]. Devido ao progressivo desgaste desses originais – dos quais ainda hoje se conservam fragmentos no Mobilier National, em Paris –, o artista François Desportes (1661-1743) foi encarregado de reelaborar as composições de Eckhout, refazendo os cartões para que fosse tecida uma nova série, chamada de *Nouvelles Indes*, ou *Novas Índias*, fabricada pela Gobelins entre 1740 e 1800.

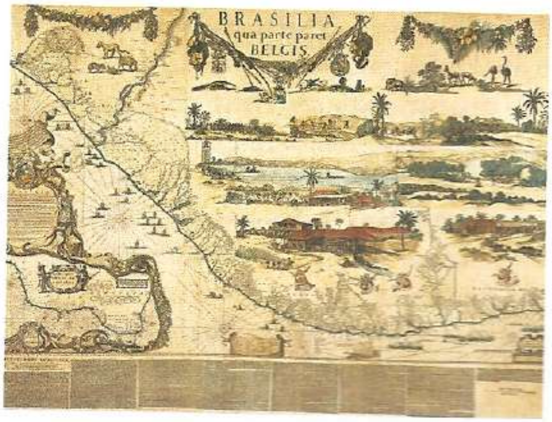
Vale ressaltar que essas tapeçarias por vezes são equivocadamente consideradas figurações do Brasil. É certo que se baseiam em registros visuais feitos por Eckhout a partir da natureza brasileira. Entretanto, estes se mesclam a elementos extravagantes de procedência africana ou oriental nos livres jogos compositivos próprios das artes decorativas. Concorrem para a construção de uma imagem de prodigalidade e exuberância de uma natureza exótica, ou melhor, edênica, como bem notou Belluzzo[8]. Buscam o deslumbramento do observador, para

---

[7] Sempre se admitiu que as tapeçarias *Antigas Índias* tivessem sido elaboradas a partir de desenhos de Eckhout, sem ter sido encontrada, entretanto, qualquer informação convincente para explicar como os artistas da Manufatura Gobelins teriam tido acesso ao material produzido no Brasil. Contudo, o recente restauro das pinturas do Mobilier National revelou que se trata, de fato, de telas do século XVII que haviam sofrido intervenções anteriores de repintura e restauro. As evidências, portanto, apontam para a grande probabilidade de que Eckhout seja o autor das composições que deram origem a essas tapeçarias (Brienen, 2010, p. 306).

[8] Ana Maria Belluzzo. *O Brasil dos viajantes*.

GEORG MARCGRAF
MAPA DO BRASIL SOB DOMÍNIO HOLANDÊS, 1647, BURIL E AQUARELA SOBRE PAPEL, 117 X 161 CM
FUNDAÇÃO ESTUDAR
FOTO SERGIO GUERINI



o que contribui a preciosidade dos materiais utilizados em sua confecção: fios de seda, ouro e prata. Muitos dos motivos das composições para as tapeçarias Gobelins seriam retomados pelo pintor Johann Wenzel Bergl (1718-89) nos afrescos realizados por volta de 1763 para a decoração interior do Gartenpavillon nos jardins da abadia de Melk, na Áustria.

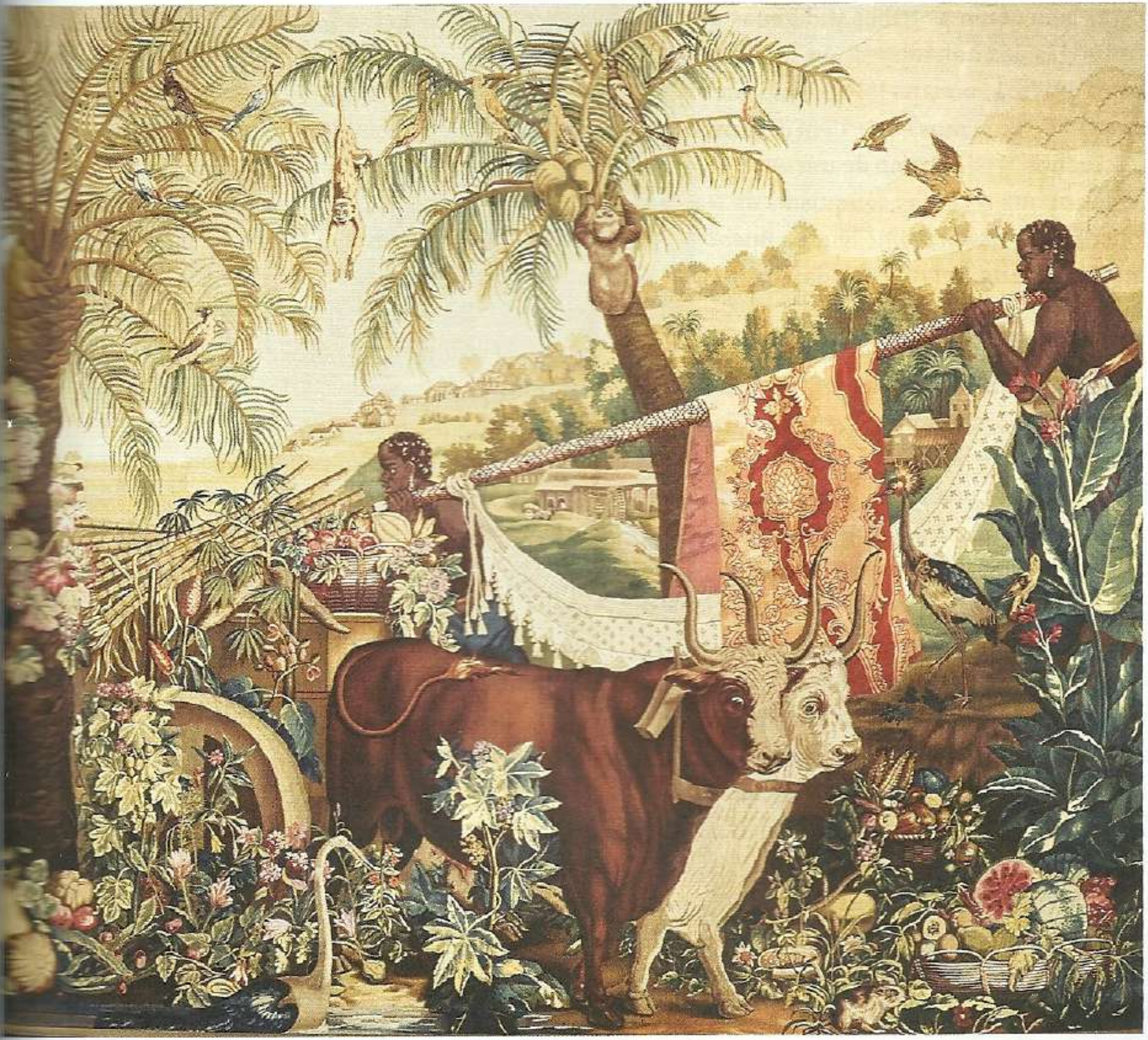
Georg Marcgraf viria se reunir no Brasil a outros cartógrafos no Escritório Hidrográfico do Recife, organizado para o mapeamento das conquistas holandesas no Atlântico. Seus escritos descrevem viagens de levantamento cartográfico pela costa do Brasil e incursões pelo interior, bem como observações de eclipses e outras efemérides astronômicas, a partir das quais chegaria a determinar com precisão longitudes e distâncias, questão científica crucial naquele momento. No curso dessas viagens, o naturalista coletaria também animais e plantas, que seriam levados para os jardins do Friburgo e lá desenhados por Eckhout, dando origem aos estudos do *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*. Sua morte precoce na costa da África, contudo, impediu que os resultados de sua extensa pesquisa científica fossem devidamente divulgados.

Nos manuscritos originais de Marcgraf foi usada uma linguagem codificada, decifrada na Holanda por Johannes de Laet (1581-1649), um dos diretores da WIC e também naturalista[9]. De Laet dedicou-se a ordenar as informações coletadas por Marcgraf, às quais acrescentou suas próprias notas, e supervisionar a execução das mais de quinhentas xilogravuras utilizadas para ilustrar a *Historia naturalis Brasiliae*, publicada em Amsterdam em 1648. O livro tornou-se a principal referência sobre a natureza brasileira, circulando amplamente pelos meios científicos e artísticos da época. Foi utilizado por Lineu (1707-78) na elaboração do seu *Systema Naturae* de 1758, assim como para a composição do painel *América*, de Jan van Kessel (1626-79), obra de 1666 que compõe o conjunto de alegorias dedicadas aos quatro continentes.

Mas a contribuição mais notável de Marcgraf para os estudos do Brasil viria a público em 1647, em Amsterdam, pela editora Blaeu, a mesma que havia publicado o livro de Barlaeus: trata-se do mapa *Brasilia qua parte paret Belgis* (*Parte do Brasil sob domínio holandês*). O levantamento cartográfico executado com exatidão

---

[9] De Laet era autor de importante obra sobre as Américas publicada em Leiden, em 1625, intitulada *Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvighe van West-Indien* [Novo Mundo ou descrição das Índias Ocidentais].



MANUFATURA GOBELINS
OS DOIS TOUROS, DA
SÉRIE *PETITES INDES*, 1723
TAPEÇARIA, 326 X 356 CM
COLEÇÃO MASP, MUSEU DE
ARTE DE SÃO PAULO ASSIS
CHATEAUBRIAND
FOTO JOÃO MUSA

por Marcgraf, em 1643, traz detalhadas informações sobre os caminhos fluviais e viários que propiciavam a ocupação do interior do país, sobre a vegetação e o relevo, a rede urbana e de propriedades rurais, fortalezas para defesa da costa, bem como as tribos indígenas aliadas e inimigas dos holandeses. Ao ser transposto para a gravura, o mapa foi acrescido de vinhetas atribuídas a Frans Post, além de guirlandas e cartuchos, assim como de um extenso texto em latim que relata as conquistas de Nassau. Constitui-se, assim, como lembra Bueno[10], em uma espécie de "relatório/cadastro das potencialidades econômicas e militares" da ocupação holandesa do Nordeste brasileiro. As vinhetas, longe de serem apenas elementos decorativos, como tradicionalmente se supõe, colaboram para a intenção descritiva do mapa, veiculando informações preciosas sobre o sistema de fabricação do açúcar e a belicosidade dos nativos.

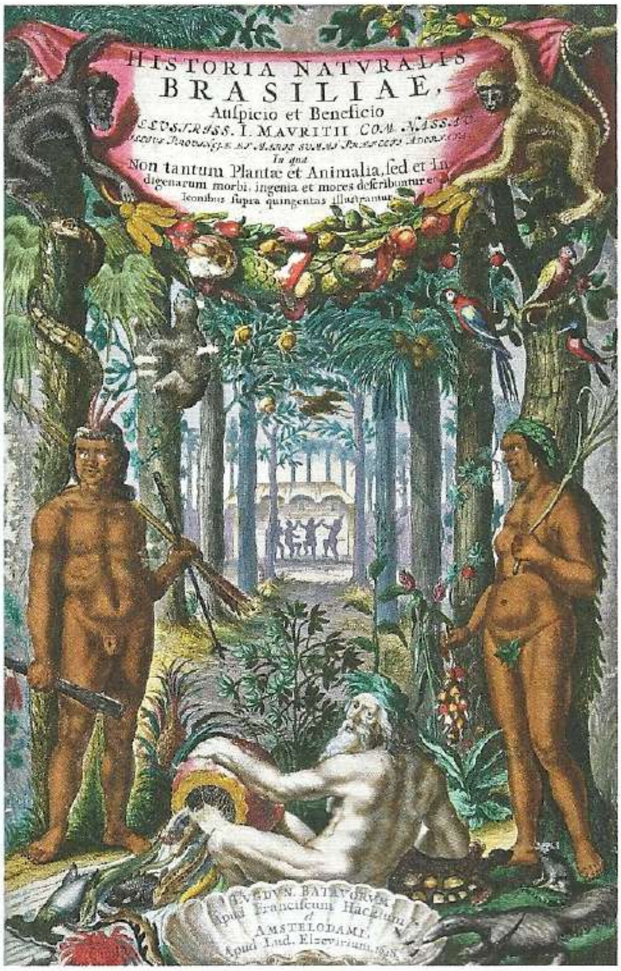
Relatos avulsos de soldados, pequenos funcionários e outros personagens que não faziam parte diretamente do círculo cortesão de Nassau integram também o notável conjunto iconográfico que tem origem no período de sua administração no Brasil. Entre eles, vale destacar o álbum conhecido como *Thierbuch*, de autoria do soldado alemão Zacharias Wagener (Dresden, 1614-Amsterdam, 1668), hoje conservado no Kupferstich-Kabinett de Dresden. Wagener, que parece ter tido algum treinamento no desenho quando trabalhou para a famosa empresa Blaeu de editores e cartógrafos, chegou ao Brasil antes de Nassau e permaneceu em Pernambuco até 1641. Seu manuscrito réune 110 ilustrações que abrangem espécies da zoologia, figuras humanas, paisagens e mapas, muitas copiadas de originais de Eckhout, Post e Marcgraf. Embora obra de um amador sem grande destreza para o desenho, são particularmente interessantes as ilustrações em que ele registra costumes locais, como o transporte de nativos em redes, o mercado de escravos do Recife ou o edifício que serviu de residência a Nassau antes da construção dos seus palácios. Depois do período brasileiro, Wagener seguiria carreira a serviço da Companhia das Índias Orientais, tendo se tornado governador no Cabo da Boa Esperança.

Trajetória semelhante teve Caspar Schmalkalden (Friedrichsroda, 1616-Gotha, 1673), outro soldado alemão da WIC que residiu entre 1642 e 1645 em Pernambuco e participou da expedição enviada por Nassau ao Chile. Treinado como topógrafo e astrônomo na Universidade de Groningen, Schmalkalden também passaria posteriormente a servir na Companhia das Índias Orientais e viveu na Ásia até 1663. É de sua autoria um manuscrito ilustrado que reúne informações sobre as colônias holandesas nas Índias Ocidentais (Brasil e Chile) e Orientais (Cabo da Boa Esperança, Java, Malaca), além de relatos de viagens pela China, Formosa e Japão. Esse manuscrito, conservado na Landesbibliothek de Gotha, por muito tempo foi considerado um diário. Pesquisas recentes apontam, contudo, a existência de outros dois manuscritos atribuídos ao mesmo autor na biblioteca da Universidade de Göttingen, Alemanha, e na Kongelige Bibliotek, na Dinamarca[11]. A comparação entre eles permite esclarecer que se trata de uma narrativa composta a partir da experiência da viagem, acrescida de informações veiculadas nas publicações patrocinadas pelo próprio Nassau, como o *Rerum per octennium...* e a *Historia Naturalis*

---

[10] Beatriz Siqueira Bueno. As obras seiscentistas da Coleção Brasiliana / Fundação Estudar. In: Roberto Bertani (coord.). *Coleção Brasiliana/Fundação Estudar.*

[11] Mariana Françozo. *De Olinda a Holanda.*


HISTORIA NATVRALIS
BRASILIAE,
Auſpicio et Beneficio
ILLVSTRISS. I. MAVRITII COM. NASSAV
Non tantum Plantæ et Animalia, ſed et Indigenarum morbi, ingenia et mores deſcribuntur et
Iconibus ſupra quingentas illuſtrantur.
LVGDVN. BATAVORVM
Apud Franciſcum Hackium
et
AMSTELODAMI.
Apud Lud. Elzevirium. 1648.

**GEORGE MARCGRAF
E WILLEM PISO**
*HISTORIA NATURALIS
BRASILIAE*. AMSTERDAM,
1648. COLEÇÃO
BRASILIANA/ITAÚ
CULTURAL

FOTOS HORST MERKEL

Brasiliae. É possível que o manuscrito tenha sido organizado para o duque Ernst I, de Saxe-Gotha-Altenburg (1601-75), para quem Schmalkalden trabalhou quando retornou à Alemanha. Ainda que as ilustrações dos manuscritos sejam obra de um desenhista de ainda menos recursos que Wagener, valem para atestar o interesse e a divulgação que os estudos promovidos por Nassau no Brasil alcançaram nos meios eruditos europeus seus contemporâneos.

JOAQUIM JOSÉ DE MIRANDA (ATRIBUÍDO A) *A EXPEDIÇÃO DO TENENTE-CORONEL AFONSO BOTELHO DE SAMPAIO E SOUZA AOS SERTÕES DO TIBAGI – CENA 9*, 1771-73. GUACHE SOBRE PAPEL, 42,5 X 55 CM
COLEÇÃO PARTICULAR
FOTO ROMULO FIALDINI

OS REGISTROS PORTUGUESES

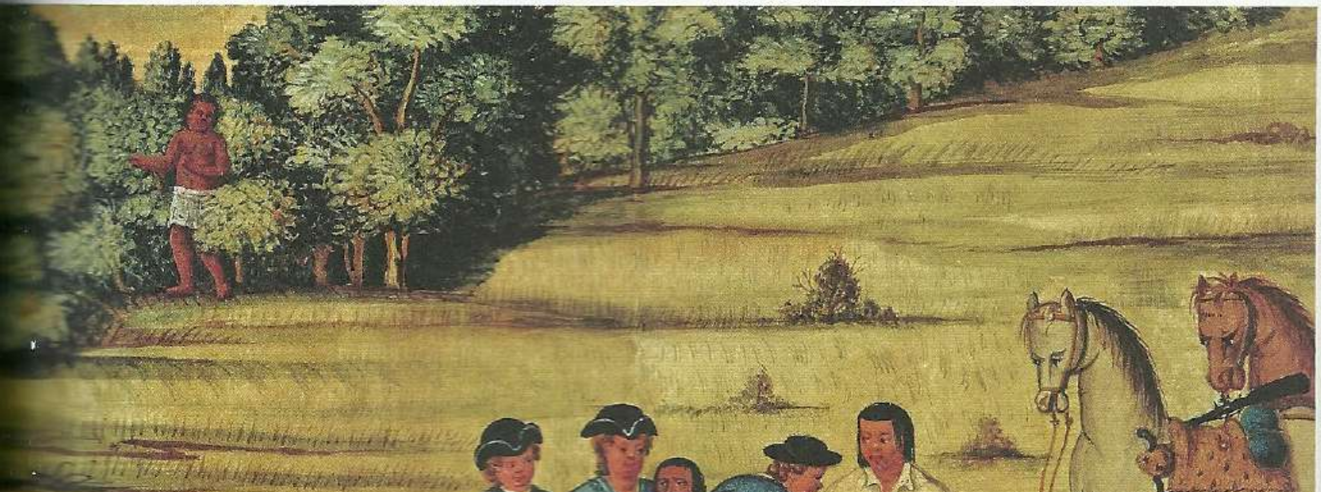
Exceção feita ao manuscrito *Historia dos animaes e arvores do Maranhão*, cuja autoria se admite ser do franciscano Frei Cristóvão de Lisboa (Lisboa, 1582-1652), não é conhecido nenhum outro conjunto contendo representações visuais da natureza do Brasil que tenha sido executado por um português em data anterior ao século XVIII[12]. É justamente em meados do Setecentos, momento de notável esforço de racionalização administrativa do império luso, que se constitui um vultoso corpo de representações dos domínios portugueses no mundo, em que os métodos produtivos e extrativos, bem como a História Natural, têm papel de grande relevância. O desenho se presta, então, à elaboração de uma visão verdadeiramente "imperial", sendo utilizado para "demonstrar", dar a conhecer, fazer ver aos gestores metropolitanos o processo de efetiva ocupação das terras e controle dos recursos das conquistas.

Vale assinalar que a inexistência de escolas de arte nos moldes das academias europeias em Portugal – a Academia de Belas Artes de Lisboa data de 1836 – fez a transmissão do saber artístico manter-se atrelada à produção das manufaturas, e ele foi sistematizado primeiramente nas academias militares. A necessidade de manutenção de um vasto império ultramarino foi, certamente, o fator determinante para isso. Instituições como a Academia Real da Marinha e a Academia Real de Fortificação, Artilharia e Desenho eram destinadas a formar um contingente profissional apto a atuar nas conquistas em áreas tão abrangentes quanto o levantamento cartográfico e a delimitação de fronteiras, a construção civil e o desenho urbano, bem como o incremento de processos produtivos e a exploração de recursos naturais. De fato, a expectativa em torno da atuação dos militares era de que fossem capazes de viabilizar a ocupação e defesa dos territórios submetidos à Coroa portuguesa, encontrando soluções e propondo intervenções a partir das características e variáveis apresentadas pelo próprio sítio, e não apenas tendo em conta preceitos teóricos. Esses profissionais pragmáticos assumiram no ultramar português o papel destinado em outros contextos aos arquitetos oriundos das belas-artes.

A noção de "desenho", entre os portugueses, está, portanto, imbuída de forte caráter instrumental e o aprendizado militar confere características peculiares a essa produção.

---

[12] É certo que há diversos manuscritos e mesmo impressos compostos por autores portugueses que contêm descrições da flora e da fauna brasileiras. Basta lembrar o *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa (1587), ou o *Diálogo das grandezas do Brasil*, de Ambrósio Fernandes Brandão (1618). Privilegia-se aqui, no entanto, o estudo das imagens e das publicações ilustradas.

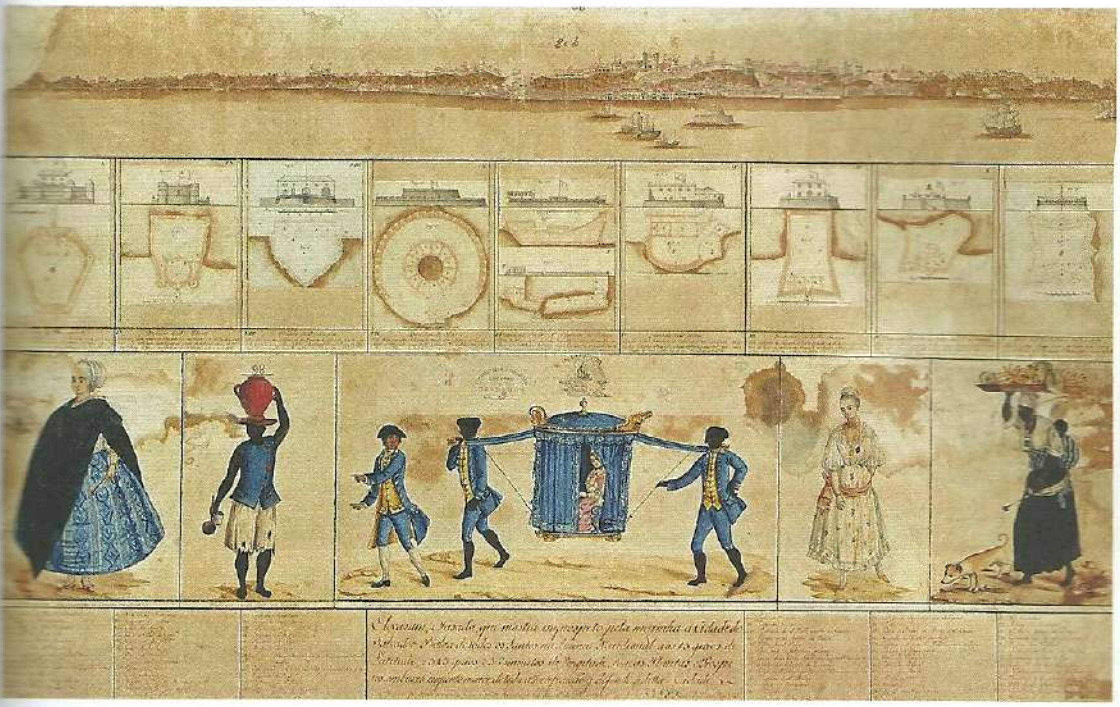

9

O treinamento do desenho, feito com base em manuais, e não a partir da observação do natural, pode explicar certa tendência à geometrização das formas, comum aos desenhistas portugueses desse período, o que resulta numa representação menos "naturalista" ou menos "erudita", consideradas aqui todas as ressalvas que ambos os termos requerem.

Obra singular nesse contexto, uma vez que nela figura justamente uma expedição militar, é o conjunto de 37 guaches atribuído ao desconhecido Joaquim José de Miranda, nome que consta do documento descritivo que acompanha as imagens. Trata-se de um relatório ilustrado que narra o encontro da expedição comandada em 1771 pelo tenente-coronel Afonso Botelho de Sampaio e Sousa (1726-93) aos sertões do Tibagi, no atual estado do Paraná, com os índios Xaclán. O próprio formato do relatório já é pouco usual, pois apresenta imagens numeradas sequencialmente que ilustram um argumento escrito. É possível observar nessas imagens o uso de convenções da representação cartográfica na composição dos cenários onde ocorre o episódio narrado, bem como a figuração um tanto "posada" dos personagens, claramente derivados de manuais de desenho.

Também a *Elevação e fachada que mostra em prospecto pela marinha a cidade de Salvador*, de 1779, obra do oficial de artilharia Carlos Julião (Turim, 1740-Lisboa, 1811), apresenta configuração bastante original no âmbito da produção iconográfica de cunho militar no Setecentos português. A vista da cidade em perfil, tomada do mar, acompanhada do plano dos fortes e baterias que compõem seu sistema de defesa, seria convencional, não fosse a superposição proposta por Julião de figuras humanas recortadas. As "figurinhas" aparecem identificadas com legendas escritas pelo próprio artista próximo às imagens, como "Carruagem ou cadeirinha em que andao as senhoras na cidade do Salvador" ou "Traje das pretas minas da Bahia quitandeiras". Julião inicia assim a prática do registro dos tipos sociais no Brasil algumas décadas antes do surgimento das famosas cenas de rua de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Merece atenção também o conjunto de desenhos aquarelados que compõem os *Ditos de figurinhos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio* pertencente ao acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Composto por 43 pranchas de ilustrações não acompanhadas de texto, esse manuscrito não traz indicação de autoria, mas é tradicionalmente atribuído a Julião pela direta correspondência entre muitas de suas figuras e as que compõem a obra citada.

A ação reformadora do Marquês de Pombal (1699-1782) sobre a organização do Estado luso traria à tona a necessidade de promover o inventário das riquezas das colônias. Nesse sentido, o maior empreendimento incentivado pela monarquia portuguesa para reconhecimento das potencialidades naturais de suas conquistas foi orquestrado pelo naturalista italiano Domenico Vandelli (1730-1816), responsável pela cadeira de História Natural e Química do curso de Filosofia da Universidade de Coimbra. Foi Vandelli quem idealizou o plano das chamadas Viagens Filosóficas – expedições científicas que foram despachadas para os domínios ultramarinos a partir da década de 1780 –, treinou os naturalistas em laboratório, redigiu as instruções que deveriam orientar os procedimentos de trabalho



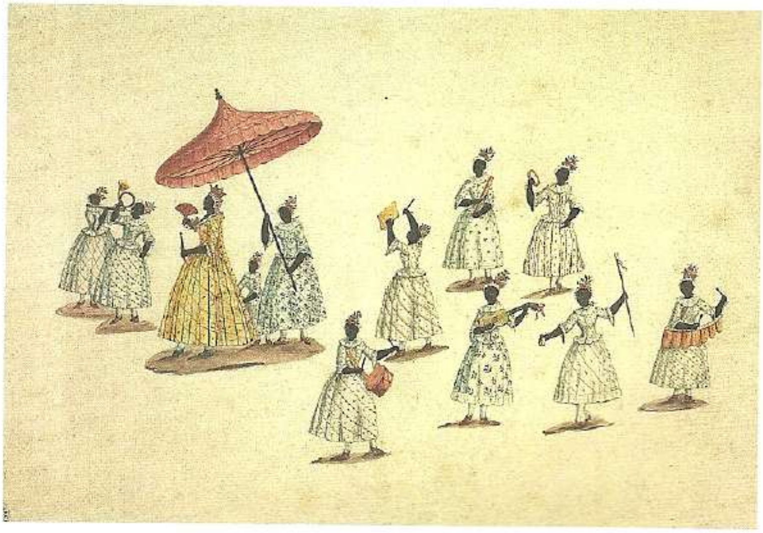
CARLOS JULIÃO
ELEVAÇÃO E FACHADA QUE MOSTRA EM PROSPECTO PELA MARINHA A CIDADE DE SALVADOR, 1779. GRAFITE, TINTA E AQUARELA SOBRE PAPEL. GABINETE DE ESTUDOS ARQUEOLÓGICOS DE ENGENHARIA MILITAR, LISBOA

em campo e coordenou a sistematização das remessas científicas no complexo por ele constituído em torno do Jardim Botânico do Palácio da Ajuda, em Lisboa. Esse complexo compreendia um laboratório químico, um museu de história natural, bem como a chamada Casa do Risco.

A Casa do Risco reunia um corpo de desenhistas treinados para o registro de espécies dos três reinos da natureza e habilitados para o trabalho de campo nas expedições. Ali atuaram cerca de vinte profissionais, entre os quais se encontravam José Joaquim Freire (Belas, 1760-Lisboa, 1847), desenhista formado nos quadros do Arsenal Real do Exército, e Joaquim José Codina (?-1794), que acompanharam o naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) em sua expedição de nove anos pela região amazônica[13]. Aluno de Vandelli em Coimbra, Rodrigues Ferreira havia sido treinado pelo mestre para dirigir essa expedição, com a tarefa de preparar os diários, orientar a execução dos desenhos e organizar as remessas de produtos naturais para o Museu da Ajuda. De fato, a coleta empreendida pelo naturalista e seu grupo entre 1783 e 1792 foi notável, abrangendo as áreas da botânica,

---

[13] A Viagem Filosófica a Moçambique também seria chefiada por um brasileiro, o naturalista Manoel Galvão da Silva (1750-?), natural da Bahia.



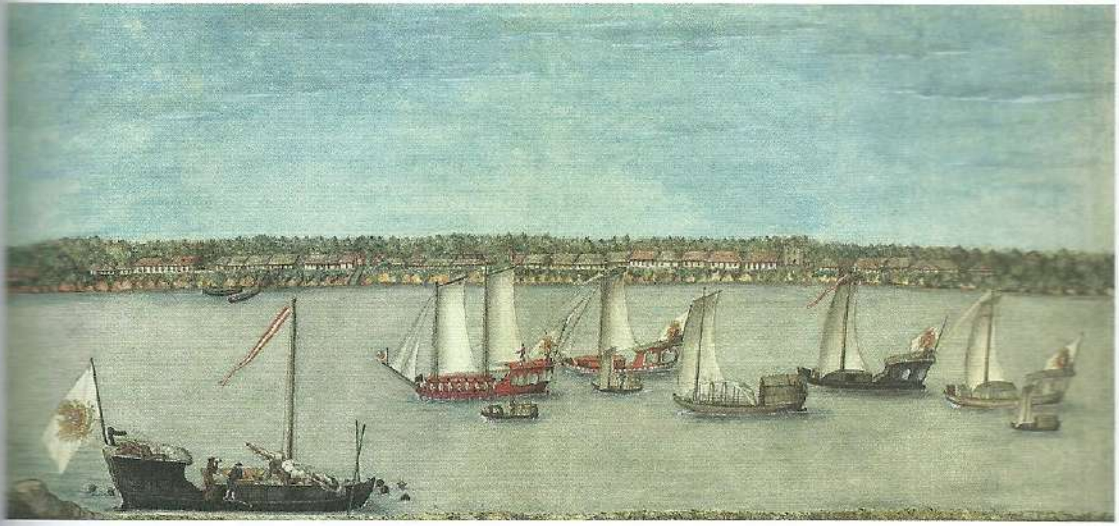
CARLOS JULIÃO
CORTEJO DA RAINHA NEGRA NA FESTA DE REIS. S. D.
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

zoologia e etnografia. Suas observações científicas englobam, além da geografia local, a navegabilidade dos rios, os assentamentos urbanos, a agricultura e possibilidades de aclimatação de espécies botânicas.

A atuação dos desenhistas da Casa do Risco previa a reelaboração dos registros de espécies feitos *in loco* durante as viagens, transformando as anotações de campo em composições preparatórias para gravuras. Estas, por sua vez, ilustrariam o mais ambicioso projeto de Vandelli, a publicação de uma *História natural das colônias*, cuja concretização foi inviabilizada pelo clima de instabilidade política que se espalhou pela Europa em finais do século XVIII.

Assim, é possível identificar no numeroso acervo resultante da Viagem Filosófica de Rodrigues Ferreira à Amazônia – atualmente disperso entre coleções no Brasil, Portugal e França – os desenhos de campo aquarelados, executados seguramente por Freire ou Codina, os desenhos recompostos e trabalhados a nanquim pelos artistas da Casa do Risco. O frescor do registro dos animais recém-mortos, das espécies botânicas apenas preparadas e dos prospectos de vilas observadas em navegação pelos rios é substituído por cenas em que indígenas, animais e plantas são ambientados em paisagens mais arbitrárias. O que sobressai nessas cenas feitas *a posteriori* é propriamente o caráter narrativo, a intenção de contextualizar a ação que se representa. São pensadas, sem dúvida, como complemento de um texto que viriam acompanhar.

Ainda na transição do século XVIII ao XIX, outro frade franciscano contribuiria de maneira significativa para a amplitude e difusão das pesquisas da história natural em Portugal. Trata-se do Frei José Mariano da Conceição Veloso (São José del Rei, 1742-Rio de Janeiro, 1811), que, além de ministrar a catequese em aldeias indígenas, também foi lente de Geometria, Retórica e História Natural do Convento de



JOSÉ JOAQUIM FREIRE
PROSPECTO DA VILLA DO CAMOTÁ, E DA ENTRADA QUE FEZ O EXMO. SR. MARTINHO DE SOUZA ALBUQUERQUE, 1784
AQUARELA, 46 X 22 CM
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

Santo Antônio do Rio de Janeiro. Habituado à formação de coleções mineralógicas e zoológicas, Frei Veloso conduziu, entre 1782 e 1790, uma expedição botânica pelas províncias do Rio de Janeiro e de São Paulo, em que foi acompanhado por onze desenhistas, alguns com formação militar, outros religiosos com treinamento no desenho. O frade naturalista ocupou-se ele mesmo da descrição e preparação de cerca de 1.640 espécies vegetais, 104 delas novas, desenvolvendo métodos próprios de preservação de plantas vivas. Reconhecida a importância de suas pesquisas, ele acompanhou o vice-rei do Brasil, Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), a Lisboa, onde iniciou os preparativos para a publicação de seu trabalho junto à Casa Literária do Arco do Cego[14], para o qual foi designado diretor.

A vida breve dessa casa impressora, assim como as turbulências que antecederam a invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas adiaram, porém, a concretização do projeto. Em 1808, entre o vasto material científico confiscado pelos franceses estavam as coleções botânicas de Veloso, que desapareceriam depois de levadas à França. Afinal, a *Flora fluminensis*, o robusto trabalho de levantamento botânico realizado por esse naturalista, seria impressa em sua totalidade apenas em 1827, em Paris. As ilustrações de espécies botânicas, representadas segundo o sistema de Lineu, foram gravadas na oficina de Alois Senefelder (1771-1834), o célebre inventor da técnica litográfica.

---

[14] Ainda que de atuação efêmera – funcionou apenas entre 1799 e 1801 –, a Casa Literária do Arco do Cego alcançou uma sistemática de publicações inédita na história do livro impresso em Portugal, constituindo-se em centro difusor de conhecimentos úteis voltados ao aperfeiçoamento de técnicas de agricultura, à modernização dos métodos de exploração de recursos naturais, a estudos sobre a flora brasileira, à tradução de obras científicas para o português, entre muitos outros.

Os onze volumes que compõem a *Flora Fluminensis* são o primeiro trabalho publicado por um brasileiro a respeito da flora local,. tendo sido referência indispensável para todos os estudos empreendidos sobre o assunto no século XIX.

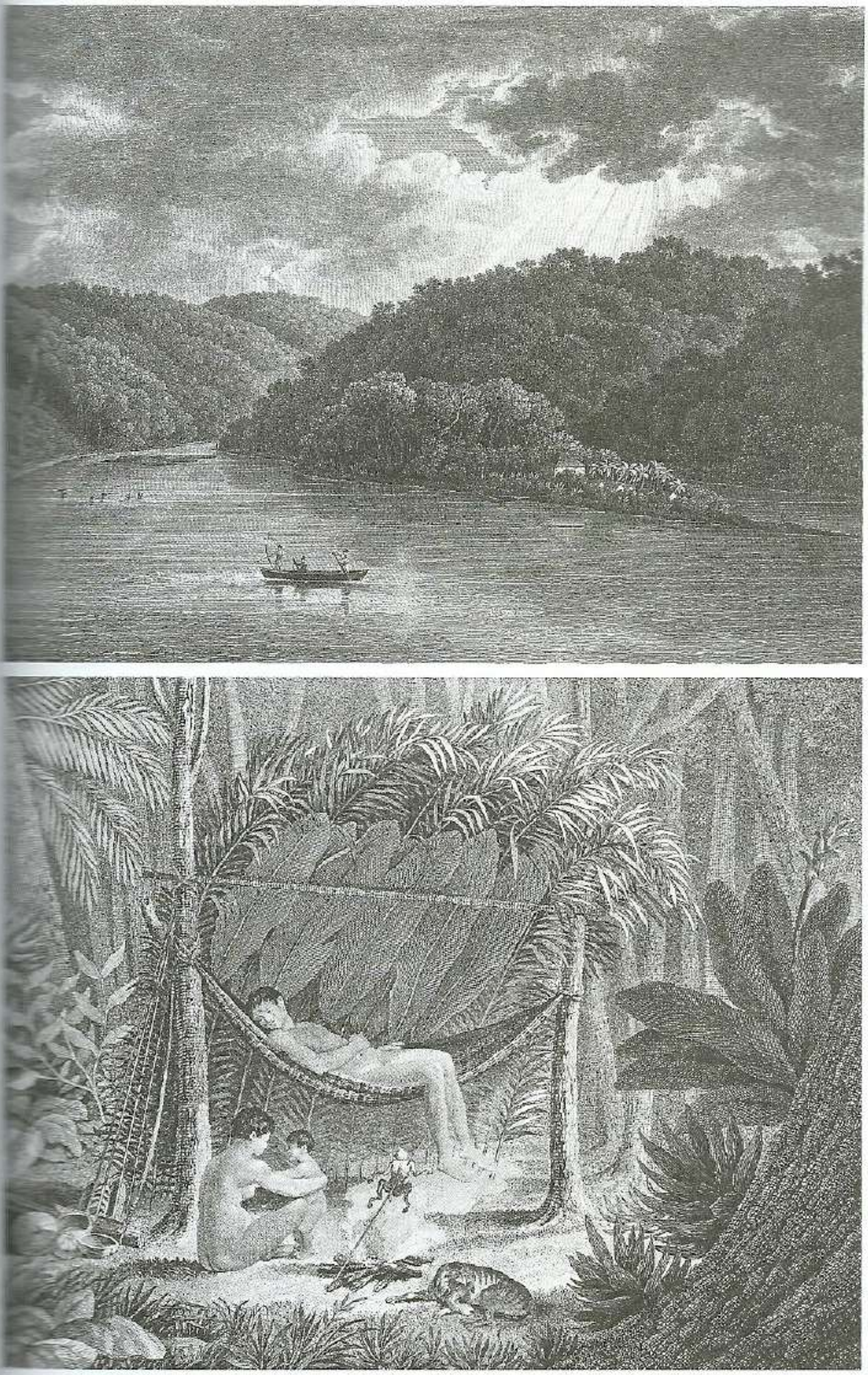
O BRASIL NA ROTA DOS VIAJANTES

A transferência da família real para o Rio de Janeiro em 1808 marca o momento em que se altera em definitivo a condição de isolamento cultural da América portuguesa. A consequente abertura dos portos brasileiros ao comércio com as nações amigas revogou a proibição de entrada de estrangeiros no país, que vigorara por trezentos anos, e permitiu o acesso de representações diplomáticas e missões científicas, como também de comerciantes, marinheiros, turistas e diletantes de diversas nacionalidades, sobretudo europeias. Muitos desses estrangeiros, fossem ou não artistas de formação, tinham domínio do desenho. A esses artistas e/ou amadores, que a historiografia convencionou chamar genericamente de artistas viajantes, a cultura figurativa deve mudanças fundamentais na maneira de perceber e representar a natureza brasileira.

A diversidade de versões do país que emerge da produção desses artistas obriga aqui ao estabelecimento de um critério ordenador. Sendo assim, serão examinados, de início, os viajantes envolvidos em missões científicas ou diplomáticas.

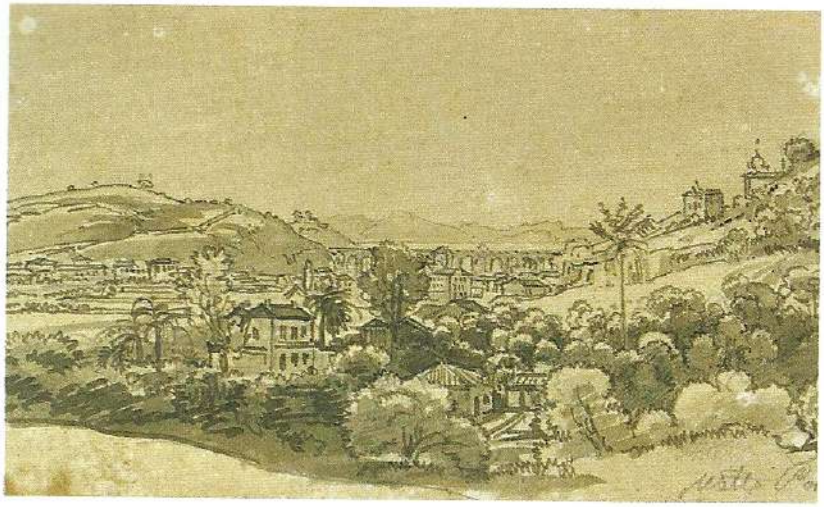
A pioneira entre as viagens de exploração científica pelo Brasil foi aquela empreendida pelo príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied (Neuwied, 1782-1867) entre 1815 e 1817. Aluno de Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), precursor nos estudos de anatomia comparada, Neuwied interessava-se em particular pelas populações nativas da América. No planejamento de sua viagem ao Brasil, escolheu percorrer territórios ainda bastante desconhecidos, na tentativa de travar contato direto com populações indígenas mais isoladas. No Brasil, Neuwied se reuniria ao botânico Friedrich Sellow (1789-1831) e ao ornitólogo Georg Freyriss (1789-1825), com quem percorreu a costa entre o Rio de Janeiro e a Bahia.

Após seu retorno à Europa, Neuwied organizou o livro *Reise nach Brasilien*, ou *Viagem ao Brasil*, publicado entre 1819 e 1822, em dois volumes acompanhados de um atlas ilustrado. As gravuras que ilustram a publicação são obra de diversos artistas do círculo da academia de Dresden, que se basearam, para a sua elaboração, em desenhos feitos em campo pelo próprio Neuwied e seus companheiros. Existem profundas diferenças entre os registros originais e as estampas, o que traz à tona questões não desprezíveis quando se analisam as ilustrações de livros de viagem. Há que se considerar o fato de que uma gravura é sempre uma obra coletiva, produto da ação de muitas mãos e, com frequência, executada por artistas que nunca tiveram diante dos olhos o objeto representado. Os desenhos de Neuwied, hoje conservados no acervo da Fundação Bosch, em Stuttgart, revelam alguma liberdade com relação às normas do desenho culto e caracterizam-se mais como registros de sensações, nos quais se percebe certo encantamento diante da visão da floresta virgem do homem em "estado natural". As gravuras, por sua vez, resultam de adaptações e



MAXIMILIAN ZU WIED-NEUWIED
REISE NACH BRASILIEN, 1820
COLEÇÃO BRASILIANA/ ITAÚ CULTURAL

FOTOS HORST MERKEL



THOMAS ENDER
MATTA PORCOS
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

ajustes impostos às imagens por convenções utilizadas na ilustração científica da época.

Um impressionante *corpus* de imagens científicas e topográficas do Brasil resulta dos diferentes itinerários cumpridos pelo interior do país pelos membros da chamada Missão Austríaca. Motivada pelo casamento entre a arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo (1797-1826) e o príncipe herdeiro do trono português Pedro de Alcântara (1798-1834), em 1817, a Missão reuniu um grupo de cientistas de renome destinado a coletar no Brasil material botânico, zoológico e mineralógico para o enriquecimento das coleções austríacas. Planejava-se mesmo a constituição de um museu brasileiro em Viena, que chegou a funcionar, ainda que parcialmente.

Do ponto de vista de um legado iconográfico, a contribuição mais significativa da Missão Austríaca são os cerca de setecentos desenhos e aquarelas produzidos por Thomas Ender (Viena, 1793-1875). Pintor de paisagens, Ender deveria, a princípio, acompanhar a viagem do botânico Carl von Martius (1794-1868) e do zoólogo Johann Baptiste von Spix (1781-1826), cientistas bávaros que tinham recebido permissão especial para juntar-se ao grupo austríaco, em um longo itinerário pelo interior do país. Contudo, chegando a São Paulo, logo na primeira etapa da viagem, ele adoeceu gravemente e foi forçado a retornar a Viena em junho de 1818, apenas dez meses após sua chegada ao Brasil. Prosseguiu carreira artística em sua cidade natal, tornando-se professor de pintura de paisagem na Academia de Belas Artes de Viena, instituição que conserva hoje a quase totalidade de sua obra brasileira.

As aquarelas de Ender denotam o aprendizado clássico na apreensão da paisagem, representada na tradicional estrutura dos três planos sucessivos, concentrando a narrativa no plano próximo ao observador. As cenas tendem a ser quase despovoadas ou apresentam personagens em escala pequena, o que potencializa sua já impressionante capacidade de sugerir a extensão do espaço aberto nos limites reduzidos do suporte. Ender também foi responsável pela preparação das ilustrações do livro *Reise im Innern von Brasilien* (*Viagem pelo interior do Brasil*), de autoria do botânico Johann Emmanuel Pohl (1782-1834), publicado em 1832. Pohl, outro integrante da Missão Austríaca, tinha excursionado sozinho pelas províncias de Minas Gerais e Goiás e realizado uma série de esboços com a utilização de uma câmera escura. Com base nesses esboços e também em suas próprias anotações de viagem, Ender elaborou as imagens que posteriormente foram gravadas para ilustrar o álbum de viagem.

Entre 1818 e 1821, Spix e Martius cruzaram os atuais estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas. Foram os primeiros cientistas a percorrer toda a extensão do Amazonas brasileiro e seus afluentes. Quando retornaram a Munique, dedicaram-se a trabalhar na publicação de seu livro, *Reise in Brasilien* (*Viagem pelo Brasil*), produzindo ainda diversos outros títulos de interesse científico nas áreas da zoologia e botânica. Spix faleceu pouco após a chegada à Europa, mas Martius não só deu continuidade ao trabalho do companheiro de viagem, como dedicou toda a vida a estudar e publicar o material coletado no Brasil[15]. Entre as muitas edições ilustradas que organizou está a monumental *Flora Brasiliensis*, a mais completa catalogação botânica já realizada sobre a flora brasileira. Composta por quarenta volumes, é fruto do trabalho de 66 botânicos de diversas nacionalidades que descreveram 22.767 espécies.

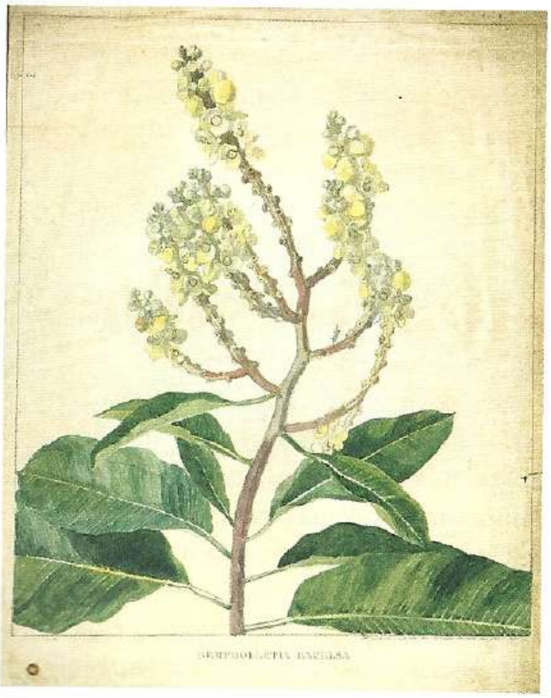
Nas ilustrações da *Flora*, podemos notar a convivência de dois modelos de representação da natureza: a gravura de cunho científico, derivada do modelo classificatório de Lineu, e a espécie inserida em seu contexto fitogeográfico, conforme preconizado por Alexander von Humboldt (1769-1859) em seu *Atlas pittoresque*. As gravuras da *Flora* baseiam-se em desenhos de vários artistas que se correspondiam com Martius, entre os quais vale lembrar Benjamin Mary (Mons, 1792-Bagnères-de-Luchon, 1846), primeiro representante diplomático da Bélgica no Brasil, desenhista amador e grande interessado em botânica. Martius parece ter executado também desenhos em viagem. É o que indica uma grande coleção de originais atribuídos ao botânico conservada na Bayerische Staatsbibliothek, em Munique, que ainda merece um estudo mais acurado.

Os resultados científicos da chamada Expedição Langsdorff (1821-29) foram certamente inferiores aos da Missão Austríaca, embora esta tenha dado origem a um conjunto iconográfico não menos expressivo. As vistas topográficas, os desenhos de botânica e zoologia, hoje conservados na Academia de Ciências da Rússia, em Moscou, são de autoria dos artistas Johann Moritz Rugendas (Augsburg, 1802-Weilheim, 1859), Aimé Adrien Taunay (Paris, 1803-Vila Bela de Mato Grosso, 1828) e Hercule Florence (Nice, 1804-Campinas, 1879), que em etapas diferentes participaram desse tumultuado empreendimento.

A viagem planejada pelo médico e naturalista Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) teve seu início adiado sucessivamente devido ao processo de independência brasileiro, que Langsdorff, em sua função de cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro, deveria presenciar. Em 1824, os cientistas partem para Minas

---

[15] Contribuição importante de Martius à cultura brasileira foi a monografia escrita por ocasião do concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro logo após a sua fundação. O texto, intitulado "Como se deve escrever a história do Brasil" e publicado no *Jornal do IHGB* em janeiro de 1845, argumenta que a originalidade da história brasileira residia justamente na possibilidade de convivência e miscigenação entre brancos, negros e índios, teoria que funda a ideia do Brasil como um *melting pot* racial.



HERCULE FLORENCE
BERTHOLLETIA EXCELSA,
1829, NANQUIM AQUARELADO
54,3 X 41,8 CM
ACERVO FUNDAÇÃO
BIBLIOTECA NACIONAL –
BRASIL

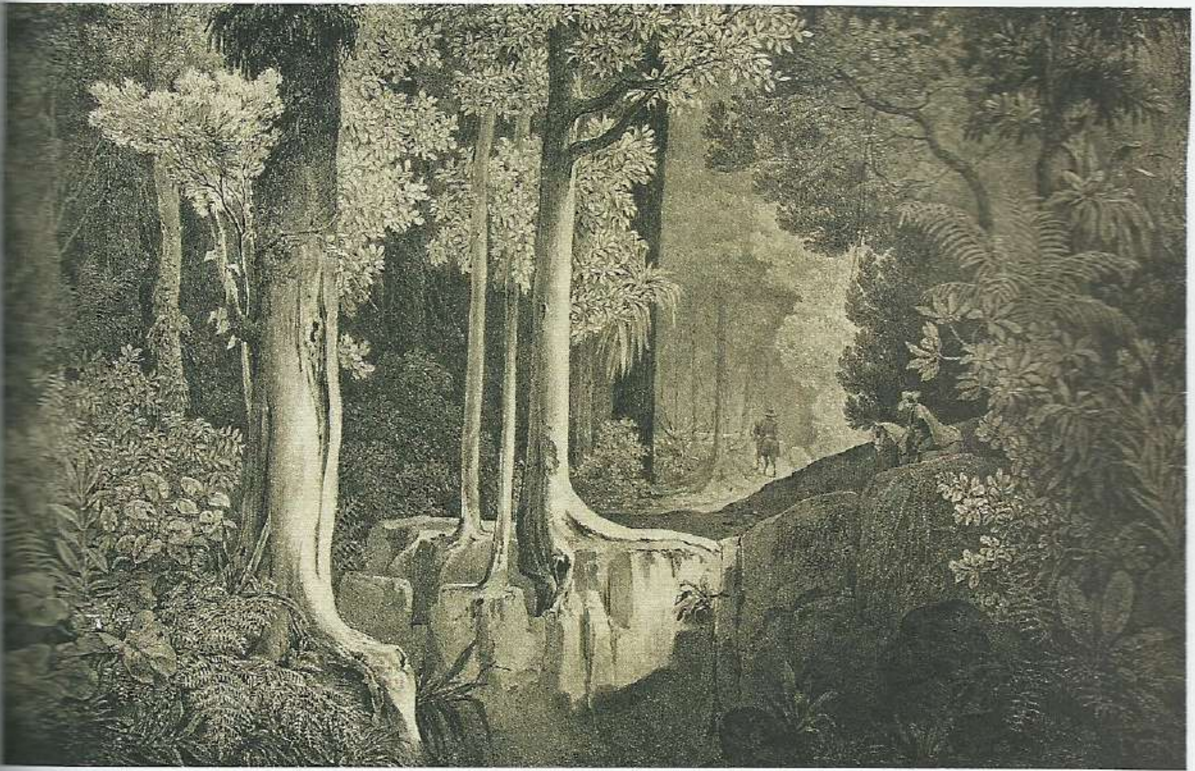
PÁGINA AO LADO
CARL FRIEDERICH PHILIPP VON MARTIUS
PHYSIOGNOMICAE
IN FLORA BRASILIENSIS
COLEÇÃO BRASILIANA/ITAÚ
CULTURAL

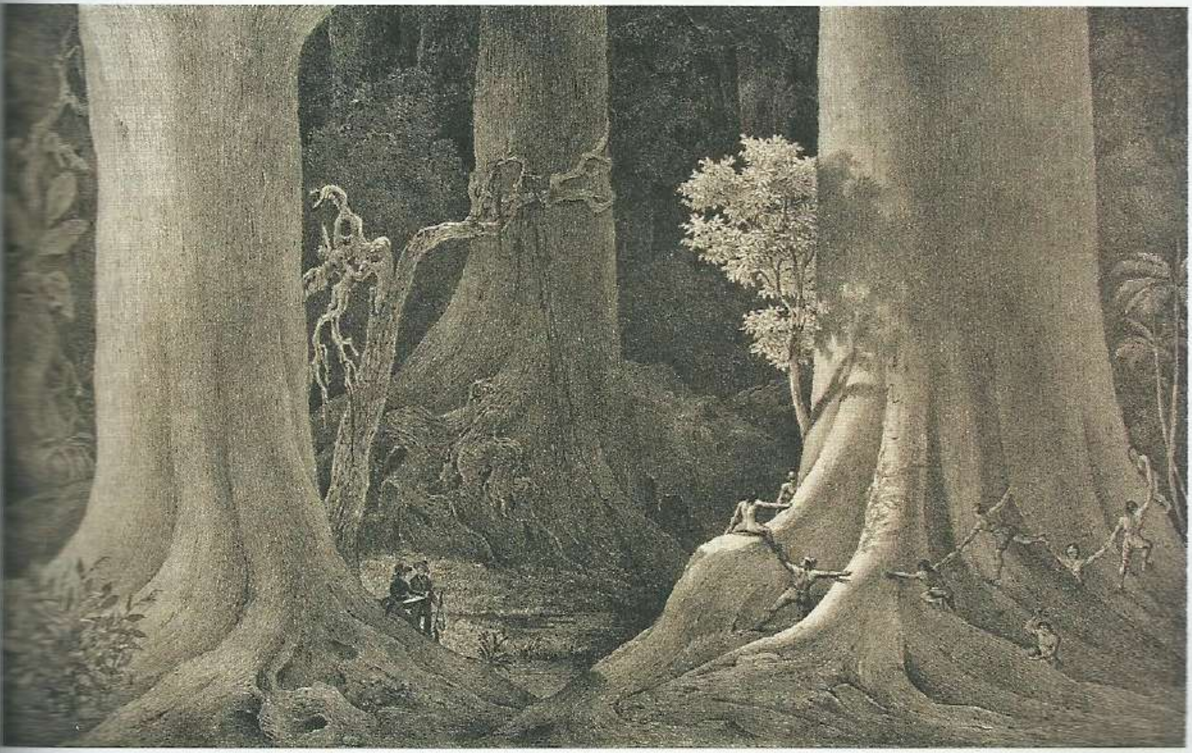
FOTOS HORST MERKEL

Gerais, acompanhados de Rugendas. No meio do percurso, entretanto, este se desentende seriamente com Langsdorff e abandona o grupo, retornando sozinho ao Rio de Janeiro. Rugendas deixaria com o naturalista apenas a parte de seu trabalho realizada para a expedição, levando consigo muitas das anotações e desenhos feitos no Rio de Janeiro enquanto aguardava a partida da expedição. Voltou de pronto à Europa ainda em 1825 e dirigiu-se a Paris, onde conheceu Humboldt. Este, admirado com seus desenhos, afirmou que Rugendas era, na sua opinião, o artista que melhor conseguia expressar a fisionomia da natureza do continente americano. Por influência de Humboldt, Rugendas chegaria a publicar, na prestigiosa editora Engelmann, a *Voyage pittoresque dans le Brésil* (*Viagem pitoresca através do Brasil*), álbum que se tornaria um dos mais conhecidos livros de viagem ao país já editados, rivalizando com o de Debret em popularidade. Tempos depois, Rugendas empreenderia uma grande viagem de quinze anos pelo continente americano, deslocando-se do México à Argentina e passando novamente pelo Brasil em 1846.

Em sua segunda etapa, a expedição Langsdorff cumpriria um itinerário por via fluvial, partindo de Porto Feliz, nas margens do rio Tietê, prosseguindo até Manaus, no rio Amazonas, e terminando em Belém do Pará em 1829. Nesse percurso, os cientistas foram acompanhados por Taunay e Florence.

Taunay era o filho mais novo de Nicolas Taunay (1755-1830), pintor da Missão Francesa,





e tinha chegado ao Brasil com a família, em 1816. Faleceu tragicamente durante a expedição, afogando-se na travessia do rio Guaporé, no Mato Grosso. Provavelmente treinado nas artes pelo pai, representou com grande lirismo cenas da vida tribal dos Bororo do Mato Grosso, bem como de outros índios habitantes das missões jesuíticas da região.

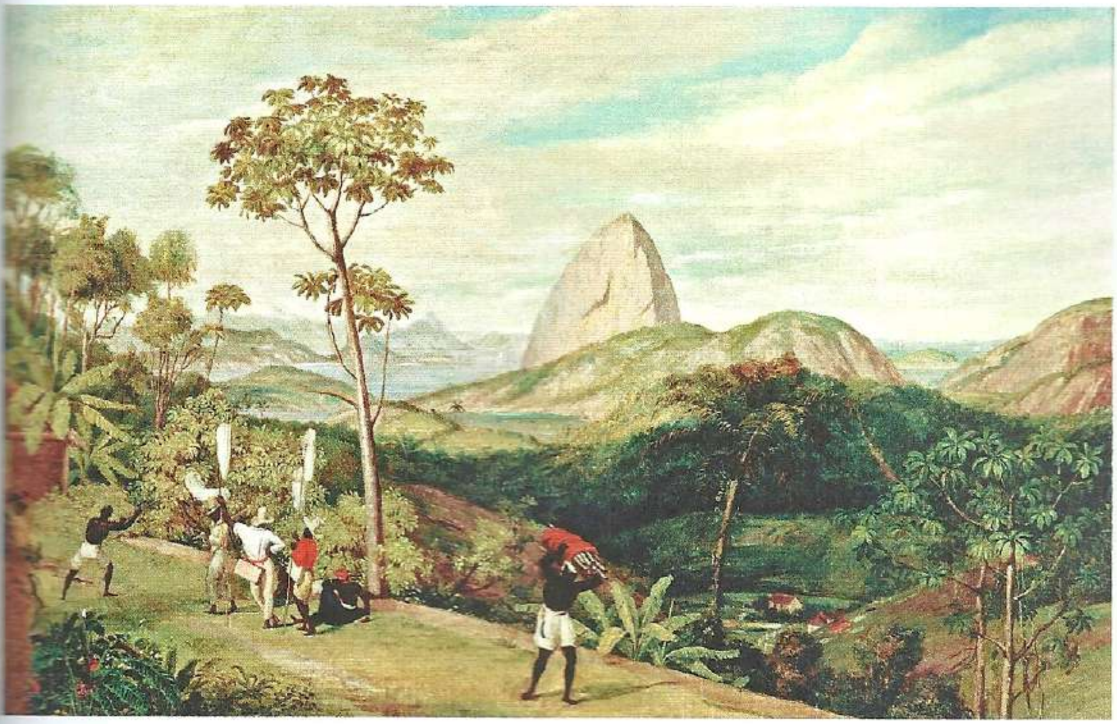
Florence, por sua vez, chegara ao Rio de Janeiro em 1824, a bordo de uma fragata francesa em que pretendia dar a volta ao mundo. Acabou por se juntar à expedição, em resposta a um anúncio de jornal publicado por Langsdorff. O artista teve papel decisivo no final da expedição, pois foi o responsável por organizar as remessas de material científico enviadas à Rússia, diante da incapacidade de Langsdorff, que enlouquecera, vítima da febre tropical. Diferentemente de Taunay, os desenhos de Florence buscam a objetividade do registro, atendo-se à linha que delimita os corpos, sendo a cor empregada como complemento e diferenciação das superfícies. Finda a viagem, o artista tornou-se fazendeiro em Campinas. Entre seus muitos inventos – que incluem prensas mecânicas, veículos e diferentes métodos de impressão – está a técnica de fixação da imagem captada pela câmera escura em papéis sensibilizados pelo nitrato de prata, a que chamou de fotografia em 1833. Florence é reconhecido hoje como um dos pioneiros mundiais na invenção da técnica fotográfica.

Em 1825, a missão diplomática de Sir Charles Stuart (1779-1845), encarregado das negociações para reconhecimento da independência brasileira pelo rei de Portugal, chegaria ao Rio de Janeiro, trazendo Charles Landseer (Londres, 1799-1878) como seu desenhista oficial. Landseer pertencia a uma família de artistas e possuía sólida formação acadêmica, adquirida na Royal Academy, em Londres. Depois do período brasileiro, aproximou-se novamente da instituição, onde fez carreira como professor, até se tornar reitor de ensino em 1851. De sua estadia de cerca de dois anos no Brasil resultou grande quantidade de desenhos e aquarelas, que registram sobretudo aspectos da paisagem do Rio de Janeiro e arredores, mas também tipos humanos e estudos de vegetação. Quando retornou à Inglaterra com Stuart, foi obrigado por contrato, mas não sem resistência, a entregar ao chefe da missão todo o material produzido. Sua obra foi, dessa forma, conservada como conjunto no álbum conhecido como *Highcliffe*[16], hoje no acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. Em parte da viagem, Landseer foi acompanhado pelo botânico William John Burchell (Fulham, 1781-Londres, 1863), também excelente desenhista, que revela certa preferência pela representação panorâmica de cidades.

Em se tratando de negociantes, representantes diplomáticos e militares proficientes no uso amador da aquarela e do desenho, os de origem britânica sobressaem facilmente. Basta observar as aquarelas de Richard Bate (Londres, 1775-1856), proprietário de uma loja de instrumentos óticos na capital, em que se revela o desejo de conservar a memória dos lugares familiares, em especial aqueles que cercavam o cotidiano da comunidade britânica no Rio. Outros exemplos podem ser encontrados nas obras do diplomata William Gore Ouseley (Londres, 1797-1866), também autor de um livro de viagem ao Brasil publicado em Londres,

---

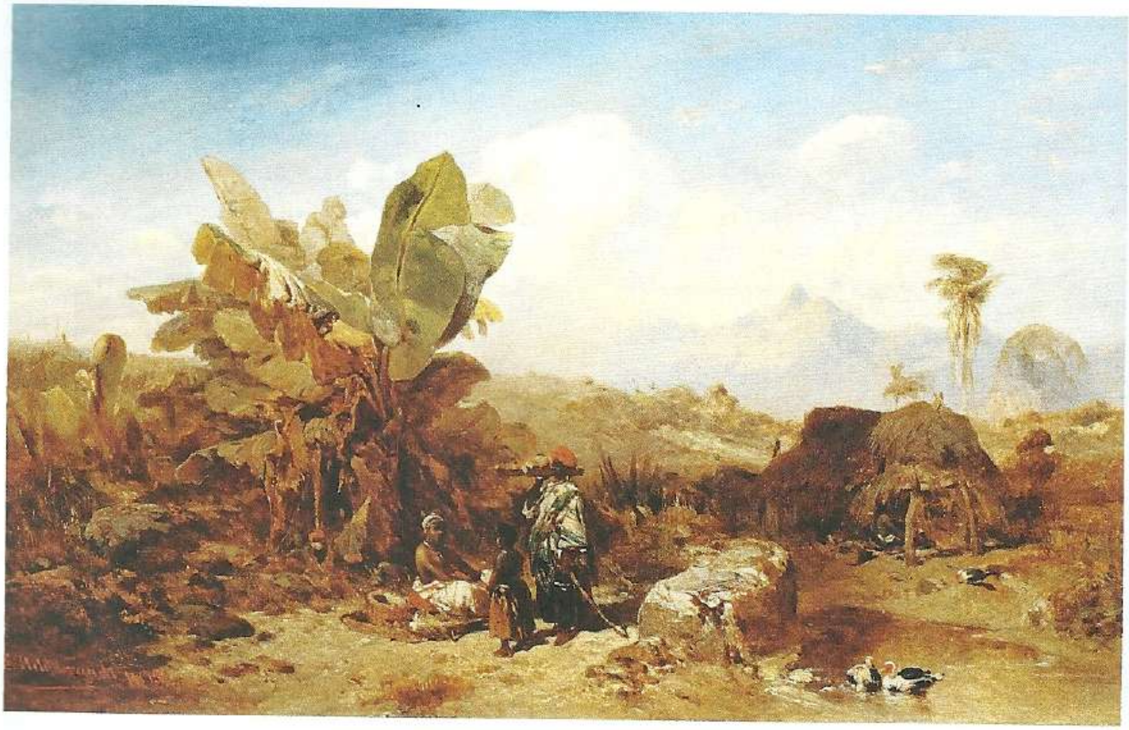
[16] O álbum pode ser visto em: http://ims.uol.com.br/hs/charleslandseer/highcliffealbum.html. [N. do E.]



CHARLES LANDSEER
VISTA DO PÃO DE AÇÚCAR TOMADA DA ESTRADA DO SILVESTRE, C. 1827
ÓLEO SOBRE TELA, 60,7 X 92 CM
ACERVO FUNDAÇÃO ESTUDAR, EM COMODATO NA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, BRASIL
FOTO ROMULO FIALDINI

ou de Maria Graham (Cockermouth, 1785-Londres, 1842), caso raro de mulher viajante.

Entre os militares britânicos, vale lembrar Emeric Essex Vidal (Bedford, 1791-Brighton, 1861), oficial da Marinha que esteve três vezes no Brasil, a primeira como integrante da escolta da família real portuguesa, em 1808. Exímio aquarelista, Vidal é autor de um importante panorama circular da baía da Guanabara de 5 metros de extensão. Ou também Henry Chamberlain (?, 1796-Bermudas, 1844), tenente do Exército britânico e filho do encarregado de negócios da Inglaterra junto à Corte brasileira. Após permanecer por cerca de um ano no Rio de Janeiro, retornou a Londres e publicou *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro* (*Vistas e costumes da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores*), famoso álbum ilustrado com gravuras feitas a partir de seus desenhos. As 36 estampas do livro combinam o gosto inglês pelos recantos bucólicos e pequenas enseadas com cenas de rua de tom mais anedótico. Estas últimas são de especial interesse, na medida em que registram um curioso desfile de personagens típicos, como negros de ganho, vendedores ambulantes, pedintes e religiosos,



EDUARD HILDEBRANDT
PAISAGEM COM NEGROS, 1845
ÓLEO SOBRE TELA, 36,9 X 58,2 CM
ACERVO PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO, BRASIL
COLEÇÃO BRASILIANA/FUNDAÇÃO
ESTUDAR. DOAÇÃO FUNDAÇÃO
ESTUDAR, 2007
FOTO ROMULO FIALDINI

todos inspirados nas célebres figurinhas de tipos urbanos do artista português Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859).

O alemão Eduard Hildebrandt (Dantzig, 1817-Berlim, 1868) surge entre os artistas viajantes como um caso singular pela força poética e expressiva de sua obra. O pintor é um explorador aventureiro por excelência: viajou da Escandinávia à China e ao Japão, da Índia às Antilhas e aos Estados Unidos, personificando o artista romântico que sai pelo mundo em busca de seus temas. Chega ao Brasil em 1844, financiado pelo rei da Prússia, e no ano e meio que permaneceu no país produziu grande quantidade de desenhos e aquarelas, hoje conservados no Staatliche Museen, em Berlim. Algumas telas foram produzidas já na Europa, com inspiração em seus desenhos de campo. Sua obra combina o gosto pelo exótico e a afinidade com a pintura orientalista, resultado de seu contato com a escola romântica francesa. A estruturação da imagem por meio da incisão de focos de luz dirigidos, que submerge as outras áreas da pintura em zonas de sombra profunda, confere a seu trabalho forte efeito de dramaticidade, que o distancia muito das imagens mais descritivas de Ender ou Rugendas.

As três telas de autoria de François-Auguste Biard (Lyon, 1798-Les Plâtreries, 1882) dedicadas aos índios da Amazônia[17] conferem ao artista lugar de destaque entre os viajantes do Oitocentos. Com carreira consolidada na França, por obras originadas de viagem empreendida ao arquipélago norueguês de Spitsbergen e à Lapônia, em 1839, Biard decide-se por uma nova aventura que o traria ao Brasil em 1858. A busca pela natureza selvagem e pelo contato com os modos "primitivos" de vida do habitante das florestas leva o artista a permanecer apenas alguns meses no Rio de Janeiro, tempo suficiente para pintar retratos de membros da Corte e ser convidado a integrar o corpo docente da Academia Imperial de Belas Artes.

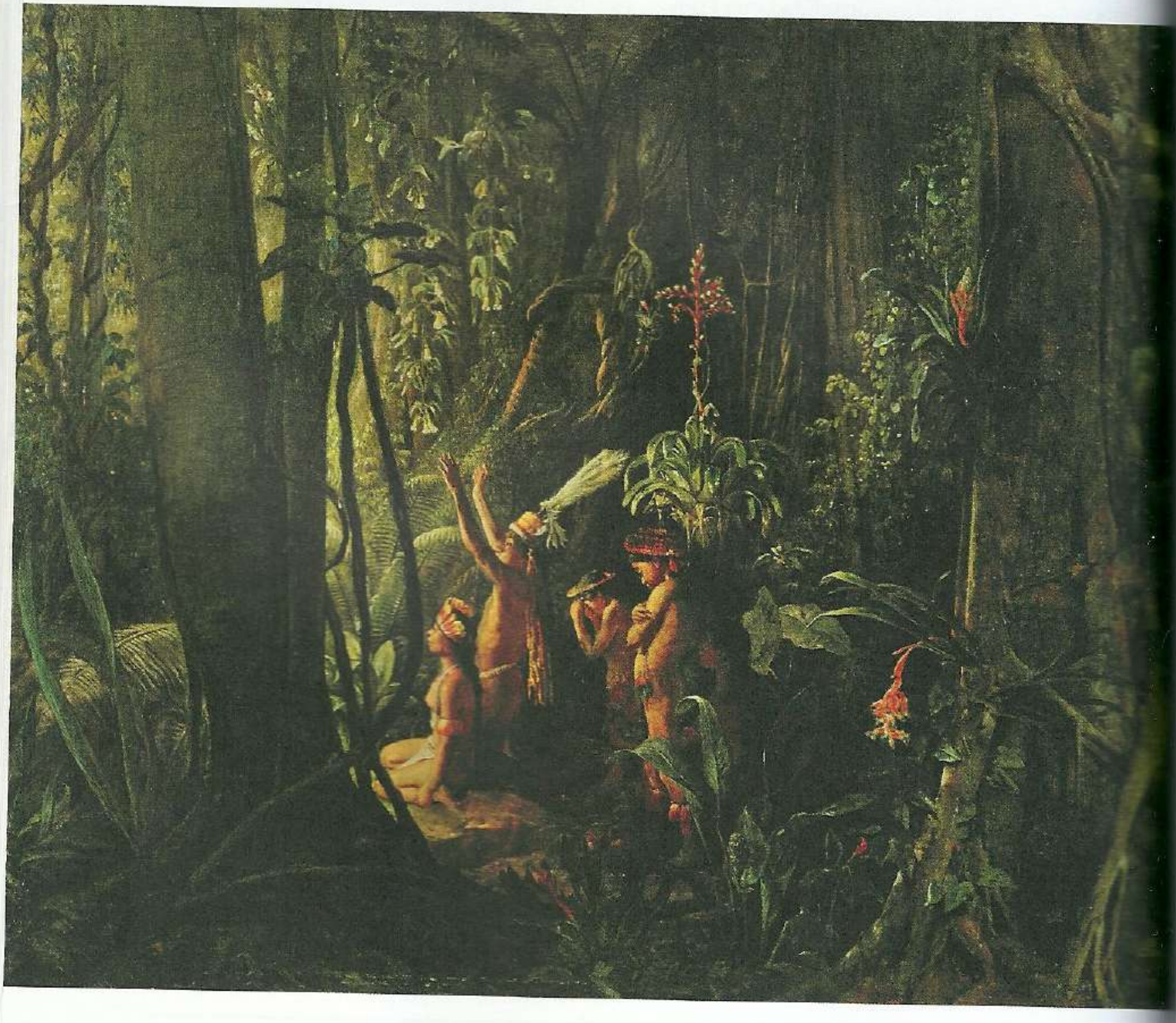
A navegação pelos rios Amazonas, Negro e Madeira está narrada no livro *Deux années au Brésil* (*Dois anos no Brasil*), que Biard fez publicar em Paris em 1862. Naquela região, o pintor encontrou, como pretendia, povos indígenas ainda pouco aculturados, entre os quais os Munduruku, com quem conviveu mais proximamente. O índio João, um velho capitão e chefe de um povoado Munduruku, chegou a convencer toda a sua tribo a se deixar fotografar[18] e pintar por Biard e tornou-se o principal interlocutor e informante do artista com relação aos hábitos dos povos amazônicos. É João quem menciona que alguns índios residentes no alto do Madeira dirigiam preces ao sol, como faziam os antigos peruanos. O comentário motiva a realização da pintura *Índios da Amazônia adorando o Deus-Sol*, apresentada no Salão de Paris de 1861. Nessa cena imaginária, o artista coloca-se como um *voyeur* que surpreende o momento de um ritual mágico, encenado em meio à exuberância da floresta virgem. A luz do sol que penetra a floresta permite distinguir os cipós, as bromélias e uma diversidade de espécies botânicas que compõem a densa vegetação tropical, delineada com atenção de naturalista por Biard. É importante assinalar que essa pintura foi exposta no mesmo Salão de Paris em que Victor Meirelles (1832-1903) apresentou a icônica *A primeira missa no Brasil* [ver p. 180], imagem da fundação do Brasil que se dá no ritual católico, observado por um grupo de indígenas.

Não se pode considerar que a Academia do Rio de Janeiro tenha monopolizado o ensino e a produção artística durante todo o século XIX. Entre os muitos pintores estrangeiros que circularam pelo Brasil, em especial na segunda metade do Oitocentos, alguns chegaram a estabelecer ateliês no país, principalmente na Corte, com certeza por serem mais frequentes ali as oportunidades de trabalho. É esse o caso, por exemplo, de Henri Nicolas Vinet (Paris, 1817-Niterói, 1876), estabelecido no Rio de Janeiro a partir de 1856 como professor de pintura, em parceria com o artista Emil Bauch (Hamburgo, *c.* 1823-Rio de Janeiro, *c.* 1890). Ativo participante das Exposições Gerais da Academia, Vinet demonstra em seu trabalho interesse por trechos de paisagem situados em recantos mais isolados, tratados com uma abordagem mais naturalista e franca do assunto, o que pode certamente ser considerado um antecedente para as experiências de pintura ao ar livre empreendidas pelos artistas comandados

---

[17] É sabido que o artista realizou outras pinturas com o mesmo tema, expostas nos Salões de Paris na década de 50. No entanto, apenas três são conhecidas atualmente e integram as coleções de Zózimo Gomes da Costa, da Fundação Estudar (em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo), ambas em São Paulo, e do Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, França.

[18] Biard menciona no livro que havia adquirido no Rio de Janeiro uma câmera escura de segunda mão e material para a prática da fotografia, atividade com a qual não tinha, no entanto, nenhuma familiaridade (Biard. *Dois anos no Brasil*, p. 208).



FRANÇOIS-AUGUSTE BIARD
ÍNDIOS DA AMAZÔNIA ADORANDO O DEUS-SOL, *C.* 1860. ÓLEO SOBRE TELA, 85,4 X 111,5 CM
ACERVO FUNDAÇÃO ESTUDAR, EM COMODATO NA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

por Georg Grimm (Immenstad, 1846-Palermo, 1887) a partir da década de 1880.

Os nove anos em que Grimm viveu no Rio de Janeiro, a partir de 1878, foram decisivos para a introdução de importantes alterações na cultura artística brasileira. Ancorado pelo sucesso de uma exposição de mais de cem obras realizadas em périplos pela Itália, Grécia, Turquia, Palestina e norte da África, Grimm foi convidado a ocupar a cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais da Academia Imperial de Belas Artes, cargo que desempenhou por dois anos, entre 1882 e 1884. No entanto, ao propor que seus alunos saíssem dos ateliês e se colocassem diante da natureza para pintar, Grimm adota uma postura de confronto com o tradicional método acadêmico, baseado na cópia de modelos consagrados e na subordinação a determinadas normas de composição de uma "boa" pintura. Após o rompimento inevitável com a Academia, formou-se ao redor do artista um grupo de discípulos que se reunia para pintar preferencialmente em Niterói, onde as enseadas despovoadas e a natureza agreste eram motivos mais convenientes ao estilo e à abordagem da paisagem defendidos por Grimm. Forma-se, assim, uma notável geração de paisagistas brasileiros, entre os quais incluem-se Antônio Parreiras (1860-1937) e Hipólito Caron (1862-92), menos comprometidos com as regras acadêmicas, ao contrário, alinhados com as pesquisas paisagísticas do Realismo e do Naturalismo.

Vale destacar, ainda, a presença no Rio de Janeiro, a partir de 1849, do pintor Nicolò Agostino Facchinetti (Treviso, 1824-Rio de Janeiro, 1900), cujo trabalho minucioso veio ao encontro do gosto não só de comerciantes e diplomatas estrangeiros, que adquiriam suas paisagens como suvenires de viagem, como também da elite agrária, que lhe encomendava pinturas para documentar suas imponentes fazendas de café. Facchinetti estabeleceu-se no Brasil como professor de pintura e, por cerca de cinquenta anos, manteve um "gabinete de vistas do Brasil", como qualificava seu ateliê. Vendia a preços acessíveis quadros de pequenas dimensões, em que as excentricidades da topografia do litoral do Rio eram tratadas do ponto de vista cenográfico, em vistas abrangentes que tendiam ao panorama, tingidas por efeitos de luz ao nascer ou ao pôr do sol. Construiu uma respeitável carreira trabalhando totalmente à margem da Academia de Belas-Artes. A popularidade de suas *vedutas* do Rio de Janeiro e arredores pode ser aferida pelas encomendas que lhe foram feitas pelo Duque de Saxe (1845-1907), genro do imperador dom Pedro II, e mesmo pela princesa Isabel (1846-1921), na década de 1870.

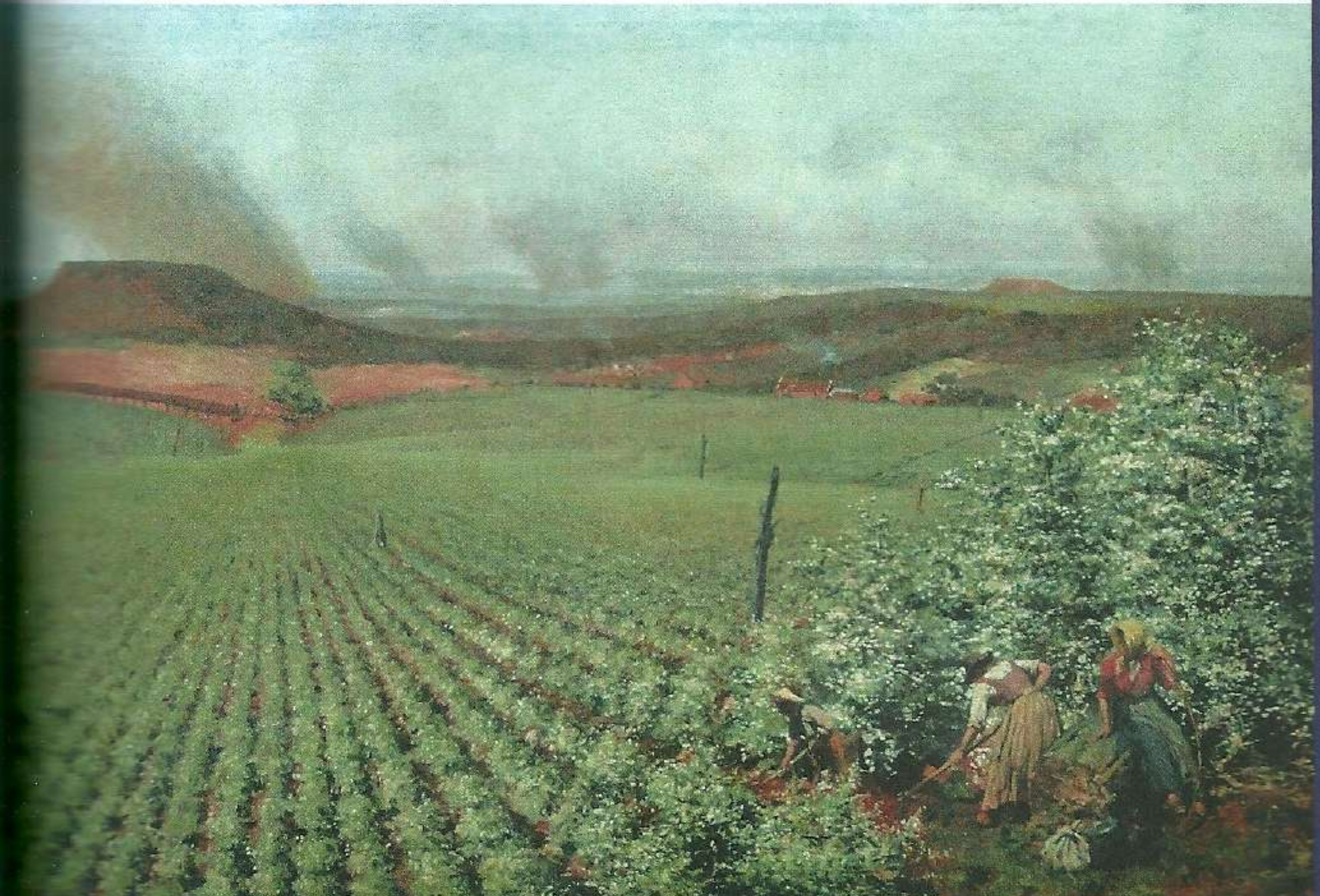
Caminho diverso e certamente mais árido foi o escolhido pelo também italiano (ou piemontês) Joseph Léon Righini (Turim, *c.* 1820-Belém, 1884). Filho de um gravador e irmão de um pintor, o artista cumpriu seu treinamento na Accademia delle Belle Arti de sua cidade natal. Ao contrário da maior parte dos estrangeiros aportados no Brasil, que preferiam estabelecer-se no Rio, Righini desembarcou no Recife em 1856, na condição de pintor de cenografias da companhia de ópera de Giuseppe Ramonda. De lá partiu com a companhia para São Luís, no Maranhão, onde um sério desentendimento com Ramonda levou-o a abandonar a companhia e transferir-se para Belém, no Pará, onde viveu até falecer. A importância do trabalho de Righini no contexto da pintura de paisagem no Brasil oitocentista decorre, sem dúvida, do fato de ter sido o único a registrar as paisagens da região amazônica naquele período.

Sua atuação como cenógrafo é visível em suas pinturas, uma vez que as paisagens parecem estar sempre à espera da entrada de algum personagem em cena. O pintor revela certo gosto pelas formas retorcidas das raízes aéreas que surgem com frequência no proscênio de suas obras, onde sempre insere traços da presença humana. Lá estão uma tapera, um jirau, um pequeno barco a sinalizar a convivência entre o homem e a natureza luxuriante da zona equatorial. Sua notável contribuição para uma iconografia de Belém passa ainda pela publicação, em 1867, do álbum *Panorama do Pará em doze vistas*. As gravuras obedecem aqui aos modelos correntes de vistas urbanas difundidos pelos livros de viagens pitorescas, em que os edifícios principais da cidade são tomados frontalmente ou em escorço, e os espaços públicos aparecem animados com personagens típicos do lugar.

Interessado no mercado de arte que se configurava em São Paulo a partir da riqueza provinda da cafeicultura, o pintor Antonio Ferrigno (Maiori, 1863-Salerno, 1940), formado pela Accademia delle Belle Arti de Nápoles, estabeleceu-se na cidade por doze anos, integrando-se rapidamente ao meio local. Interessam aqui, em especial, as séries de pinturas que realizou por encomenda de proprietários de fazendas de café do interior da província de São Paulo. De maneira muito mais abrangente do que fizera o também italiano Facchinetti antes dele, Ferrigno dedica obras às várias etapas do trabalho envolvido no cultivo do chamado "ouro verde", como se pode observar, por exemplo, nas seis telas que compõem o conjunto executado para a Fazenda Santa Gertrudes – *A florada*, *A colheita*, *Lavadouro*, *O terreiro*, *Beneficiamento do café* e *Café para a estação* –, hoje pertencentes ao Museu Paulista. A série, datada de 1903, foi enviada pelo governo brasileiro ao pavilhão nacional da Exposição Universal de Saint-Louis, nos Estados Unidos, e no retorno foi exposta também em São Paulo. Outra série semelhante, dedicada à cafeicultura na Fazenda Victória, em Botucatu, foi encomendada pelo Conde de Serra Negra para divulgação do café paulista na Europa. As telas foram apresentadas na Exposição Universal de Paris em 1900, seguindo depois para outras capitais europeias.

Parece sintomático que, duzentos anos depois da passagem de Nassau e seus artistas, o Brasil se tenha feito representar nas exposições universais pela decantada fertilidade de sua terra e prodigalidade de sua natureza. Nesse século XIX que marcou a cultura artística brasileira pela acentuada internacionalização, a imagem de uma natureza generosa e de proporções grandiosas, sedimentada pelo olhar estrangeiro, foi em definitivo incorporada ao imaginário nacional, tornando-se desde então parte constitutiva dele.

ANTONIO FERRIGNO
A FLORADA DE CAFÉ
1903, ÓLEO SOBRE
TELA, 96 X 147 CM
ACERVO SOCIEDADE
RURAL BRASILEIRA
SÃO PAULO



CATEDRAL / IGREJA / MOSTEIRO /
CAPELA / CONVENTO / RETÁBULO /
TALHA / AZULEJO / ESCULTURA /
ALEIJADINHO / MESTRE VALENTIM /
INÁCIO FERREIRA PINTO

MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ NA ARTE RELIGIOSA E SEUS ANTECEDENTES EUROPEUS

MANUEL DA COSTA ATHAÍDE / FREI
AGOSTINHO DE JESUS / MANUEL INÁCIO
DA COSTA / MANUEL DA SILVA AMORIM

ERMIDA / TOMÉ DE SOUZA /
JESUÍTAS / FRANCISCANOS /
BENEDITINOS / CARMELITAS

MYRIAM ANDRADE
RIBEIRO DE OLIVEIRA
HISTORIADORA DA ARTE, FORMADA PELA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE LOUVAIN (BÉLGICA), ONDE OBTEVE O DOUTORADO EM 1990. PROFESSORA TITULAR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (ESCOLA DE BELAS ARTES). MEMBRO DO CONSELHO CONSULTIVO DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN) E DO INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO (IHGB). AUTORA DE DIVERSOS TÍTULOS SOBRE O TEMA.

Nos séculos XVI, XVII e XVIII, três estilos europeus diferenciados, o maneirismo e o barroco, de fonte italiana, e o rococó, de fonte francesa e germânica, foram sucessivamente implantados no Brasil pelos colonizadores portugueses. De modo geral, o termo maneirismo é hoje aplicado à arquitetura e às artes visuais do século XVII, anteriores às primeiras manifestações do barroco, já no final da centúria, de preferência a outros que vigoraram no passado como arte jesuíta[1] ou estilo chão[2]. Já o termo barroco, inicialmente empregado em sentido amplo para designar as expressões artísticas do século XVIII, hoje divide essa hegemonia com o rococó, em particular nas regiões de Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo, que conheceram suas expressões mais abrangentes. Observe-se que as três designações são empregadas quase sempre no setor da arte religiosa, tendo em vista a simplicidade das tradições arquitetônicas portuguesas no campo da arquitetura civil de caráter oficial ou residencial e a precariedade da encomenda suntuária nesse campo, inerente à situação de colônia[3].

---

[1] Cf. Lucio Costa. "A arquitetura jesuíta no Brasil". Textos escolhidos da *Revista do Iphan*, São Paulo: FAU/USP, 1978, pp. 98-9.

[2] Tradução portuguesa da expressão *plain architecture*, proposta por George Kubler. Cf. *A arquitetura chã portuguesa, entre as especiarias e os diamantes* 1521-1706.

[3] Situação decorrente da ausência de corte e monarca residente e que só sofreria mudança substancial a partir de 1808, com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.

1. TIPOLOGIAS E PROGRAMAS ARQUITETÔNICOS

Estreitamente ligada ao Estado pelo regime do padroado[4], a Igreja Católica assumiu o papel de cliente preponderante da encomenda arquitetônica e artística no período colonial, repartida nos dois segmentos que a condicionam desde a época medieval: a Igreja secular e as Ordens religiosas. O primeiro caracteriza os programas ligados à administração oficial da Igreja e à iniciativa privada dos colonos e abrange tanto construções de vulto, como as matrizes, catedrais e misericórdias, quanto as ermidas, capelas primitivas e igrejas de irmandades. O segundo engloba os partidos subordinados às diretrizes espirituais e programas específicos das ordens jesuíta, franciscana, beneditina e carmelita, instaladas no Brasil a partir do estabelecimento do primeiro governo geral, em 1549.

Começando pelo programa mais simples, o das ermidas e capelas primitivas, a primeira observação que se impõe é sobre a diversidade de tipologias nas diferentes regiões brasileiras, determinada tanto pela ausência de modelos eruditos e mão de obra especializada, nos estágios iniciais do povoamento, quanto pelas variantes geográficas e climáticas. Os exemplos mais característicos encontram-se nas regiões interioranas afastadas dos núcleos urbanos litorâneos, como atestam pequenas capelas desse tipo ainda hoje remanescentes em antigas vilas coloniais nos estados de São Paulo, Goiás e Minas Gerais, entre outros.

Particularmente significativo, tendo em vista o processo acelerado de povoamento sem o enquadramento oficial das Ordens religiosas, o caso de Minas Gerais pode ser tomado como exemplo. Ponto de referência do arraial que crescia à sua volta, a capelinha primitiva mineira parte do cômodo único inicial, com o altar do santo padroeiro, ao programa completo, incorporando nave, capela-mor e sacristia lateral. Da mesma forma, o recurso provisório dos sinos dependurados nas janelas ou nas pequenas sineiras de madeira foi aos poucos sendo substituído por soluções mais funcionais, até a solução definitiva da torre única em posição central na fachada, como na capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, ou em situação independente, como na do Padre Faria, em Ouro Preto. Observe-se que também foi utilizado em Minas o tipo tradicional de capela urbana portuguesa, com torre única lateral, que prevaleceu nas regiões litorâneas e nas construções iniciais das Ordens religiosas.

À diversificação tipológica das capelas primitivas sucede-se a relativa padronização das matrizes, símbolos do poder oficial da Igreja, construídas nas proximidades do poder civil, representado pelas casas de Câmara e cadeia. Construções de grandes dimensões, para que nelas pudessem assistir aos ofícios todos os "fregueses" de determinada paróquia ou freguesia, sua planta incluía, via de regra, uma ampla nave alongada, separada da capela-mor pelo arco cruzeiro, corredores externos para circulação e sacristia nos fundos, com o consistório para reunião das irmandades no cômodo superior. Na fachada, duas possantes torres de seção quadrada com campanários, uma das quais alojava o batistério, imprescindível ao funcionamento do programa paroquial, que incluía, além dos batismos, os casamentos e os enterros, atos essenciais da vida cristã comunitária.

---

[4] Regime de origem medieval pelo qual a Igreja reconhecia o monarca português como "padroeiro", encarregado da manutenção e propagação da fé cristã em seus territórios.

O programa das catedrais, nas sedes de bispado, reproduz o das matrizes em escala monumental, com a capela-mor alongada para inclusão do cadeiral para o cabido[5]. No período colonial, sete igrejas foram construídas ou reformadas no Brasil para se tornarem sedes de catedrais, nas cidades de Salvador (bispado constituído em 1551), Rio de Janeiro e Olinda (1676), São Luís (1677), Belém (1720), São Paulo e Mariana (1745). Destas ainda se conservam as catedrais coloniais de Olinda, Mariana e Belém. As primitivas Sés de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo não resistiram às transformações urbanas aceleradas da primeira metade do século XX[6]. Observe-se que, das construções que se conservaram, a única que mantém a integridade de sua decoração original é a antiga Catedral de Mariana. As Sés de Olinda e Belém passaram por reformas e restaurações abrangentes a partir de fins do século XIX, que reduziram a decoração da primeira ao arcabouço arquitetônico[7] e conferiram à segunda imponente ambientação neobarroca.

Da mesma forma, pouca coisa restou das antigas Misericórdias, que chegaram a totalizar 21 edificações nas vilas coloniais, com maior concentração nas vilas litorâneas, de povoamento mais antigo. Presentes em todo o império colonial português, essas instituições de assistência social incluíam, em seu programa arquitetônico, hospitais e recolhimentos de órfãos e donzelas, construídos lateralmente às igrejas, em torno de um pátio central, como pode ser visto ainda hoje na Misericórdia de

CAPELA DE NOSSA SENHORA DO Ó, SABARÁ, MG
FOTO WALMIR MONTEIRO/ SAMBAPHOTO

---

[5] Assembleia de Cônegos que assessorava o bispo nas catedrais.

[6] As construções das primitivas catedrais de Salvador e São Luís acabaram sendo demolidas após a transferência para o Colégio Jesuíta das duas cidades, onde ainda se encontram atualmente.

[7] Solução adotada na última restauração do Iphan, em 1974, para ressaltar as características excepcionais da arquitetura seiscentista da igreja.

Salvador e parcialmente na do Rio de Janeiro[8]. Em Olinda, conservou-se apenas a igreja na parte alta da cidade, estando ainda para ser feito um levantamento exaustivo dos remanescentes arquitetônicos das demais Misericórdias construídas na época colonial[9].

A principal diferença do partido das igrejas de irmandades, em comparação com o das matrizes, é a redução de escala, tendo em vista sua utilização por uma única irmandade, enquanto as matrizes abrigavam várias delas. Outros aspectos são a ausência de batistério e o menor número de retábulos, dedicados às invocações específicas das irmandades proprietárias. Esse é o caso da maior parte das igrejas construídas nas antigas vilas coloniais, incluindo as ordens terceiras franciscanas e carmelitas, que também são associações laicas ligadas às Ordens Primeiras do Carmo e São Francisco de Assis.

As irmandades que construíram maior número de igrejas independentes foram, sem dúvida, as de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em geral as primeiras a sair das matrizes, com o suporte dos senhores brancos, interessados no enquadramento social dos escravos. Irmandades de categorias profissionais, como entalhadores e escultores, também construíram número significativo de igrejas em vilas de diversas regiões, comumente dedicadas a São José. Essas irmandades eram quase sempre de mulatos, assim como as de Nossa Senhora do Amparo e São Gonçalo Garcia, que também possuíam igrejas em várias localidades. Por fim, merecem referência as irmandades de São Pedro dos Clérigos, constituídas nas sedes de bispado, pela excepcionalidade de suas igrejas poligonais e curvilíneas, inspiradas no barroco italiano, construídas em Recife, no Rio de Janeiro e em Mariana.

Subordinada a diretrizes condicionadas por espiritualidades e atividades específicas, a arquitetura das ordens religiosas diversifica-se nos partidos próprios dos jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas, cujas construções pontuaram a topografia urbana das antigas vilas coloniais, com exceção de Minas Gerais[10].

Dedicados ao mesmo tempo a atividades missionárias e pedagógicas, os jesuítas que desembarcaram em 1549 em Salvador, juntamente com o primeiro governador, Tomé de Sousa, desenvolveram programas arquitetônicos diferenciados nos centros urbanos e nas aldeias de missões. Nas cidades, os colégios eram construções imponentes, situadas, via de regra, nas proximidades do poder civil, representado pelas casas de Câmara ou pelo Palácio do Governador. Além da igreja em situação de proeminência no eixo, o partido incluía outras edificações destinadas às atividades do colégio e residência dos padres e estudantes, em torno de pátios descobertos, segundo o modelo estabelecido em Roma.

Os dezessete colégios jesuítas que existiam no Brasil, no momento da expulsão da ordem de Portugal e das colônias, no ano de 1759, foram desaparecendo do cenário urbano das cidades nos anos subsequentes. A adaptação a outras funções felizmente salvou igrejas excepcionais, como as de Salvador e São Luís, transformadas em catedrais metropolitanas, bem como os antigos colégios de Olinda e Belém, que sediaram seminários diocesanos.

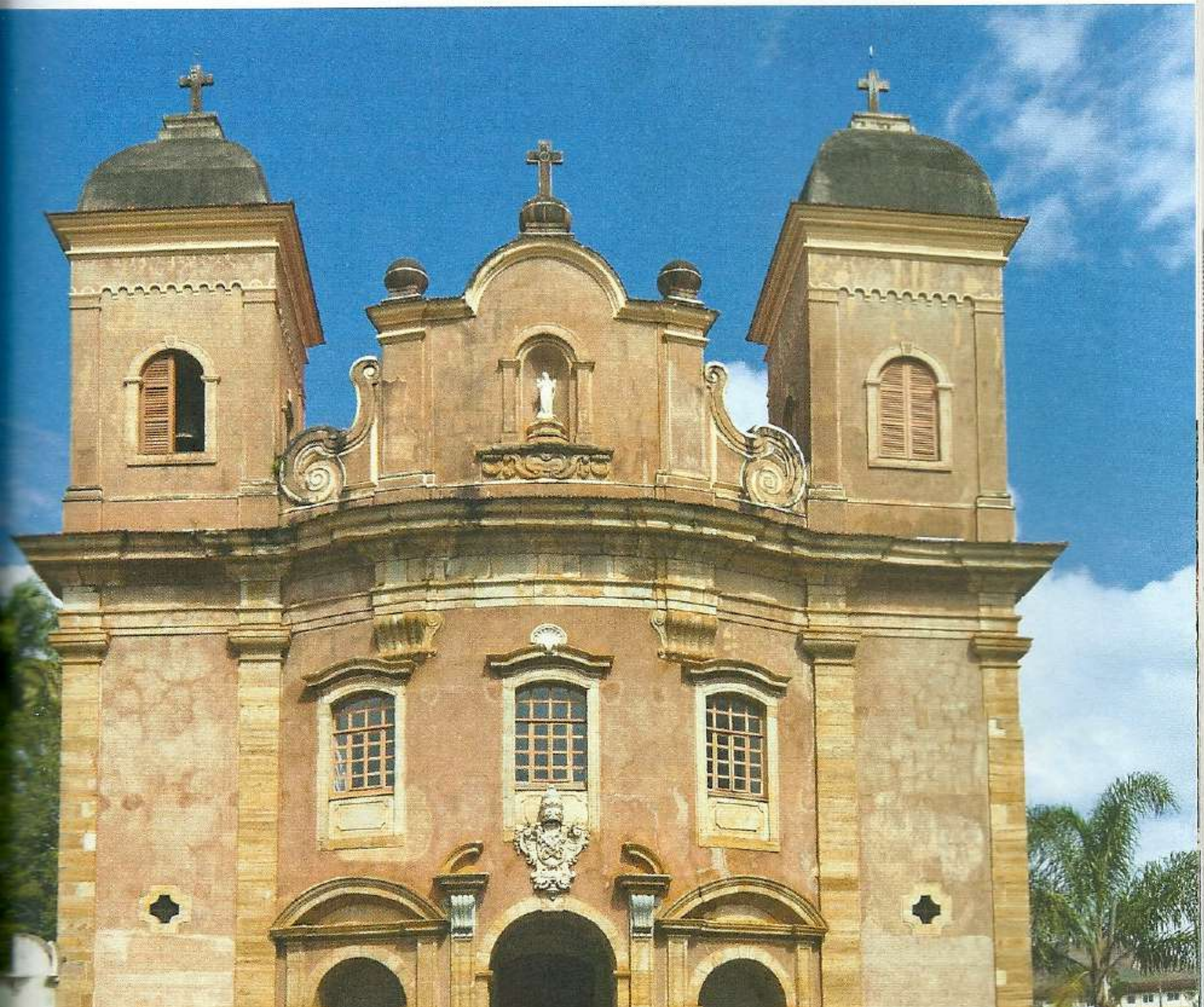
Melhor sorte conheceram as capelas e residências construídas nos antigos aldeamentos

---

[8] A antiga Misericórdia de Salvador ainda se preserva no centro histórico da cidade. Da Misericórdia do Rio de Janeiro restaram a atual Igreja do Bonsucesso, com duas alas laterais, nas quais funcionavam o antigo hospital e o recolhimento das donzelas.

[9] Além das três citadas, as antigas misericórdias de Recife, Igaraçu, Paraíba, Sergipe, Belém, São Luís, Espírito Santo, Campos, Goiás, Ilhéus, Porto Seguro, Santos, São Paulo, Vila Rica, Mariana, São João del Rei e Sabará.

[10] A instalação das ordens religiosas foi proibida na região das minas do ouro e dos diamantes por determinação expressa do governo português.



IGREJA DE SÃO PEDRO DOS CLÉRIGOS
MARIANA, MG
FOTO ALE SANTOS/
SAMBAPHOTO

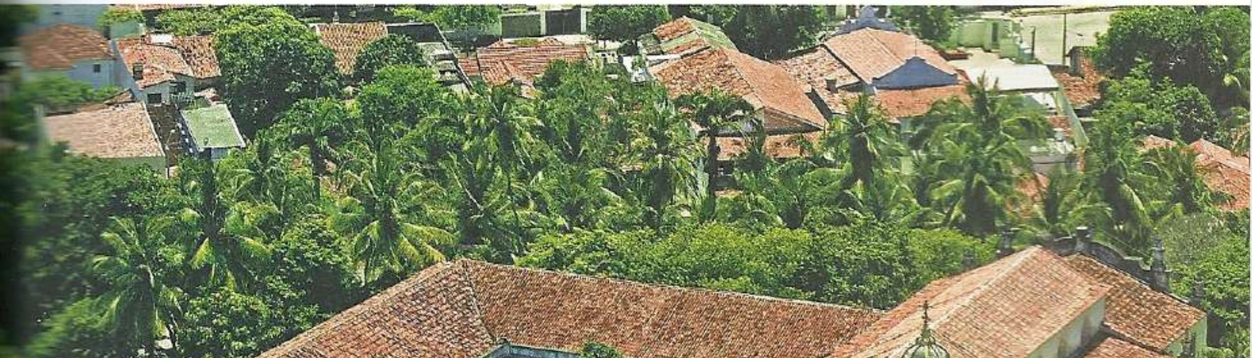
MATRIZ DE NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO
CABO FRIO, RJ
FOTO CORDEL IMAGENS/
SAMBAPHOTO

indígenas do litoral, ainda conservadas em várias localidades no litoral dos atuais estados do Espírito Santo, do Rio de Janeiro e de São Paulo. Importantes exemplares dessa tipologia de construções subsistem nas cidades de Anchieta, Nova Almeida, Niterói, Cabo Frio, São Pedro da Aldeia, Embu e São Miguel Paulista, entre outras.

Instalados no Brasil a partir de 1581, os beneditinos têm os mosteiros como construções específicas da Ordem. Além da igreja com claustro anexo de grandes dimensões, neles havia celas individuais para residência dos monges e os demais cômodos necessários à vida comunitária em clausura, como convém a uma ordem contemplativa. Ao primeiro mosteiro construído em Salvador, em 1584, seguiram-se as fundações do Rio de Janeiro (1586), Olinda (1590), Paraíba (1596) e São Paulo (1598). As três primeiras, em especial, deram origem a construções excepcionais, que datam dos séculos XVII e XVIII e ainda hoje conservam o essencial de suas características arquitetônicas e artísticas.

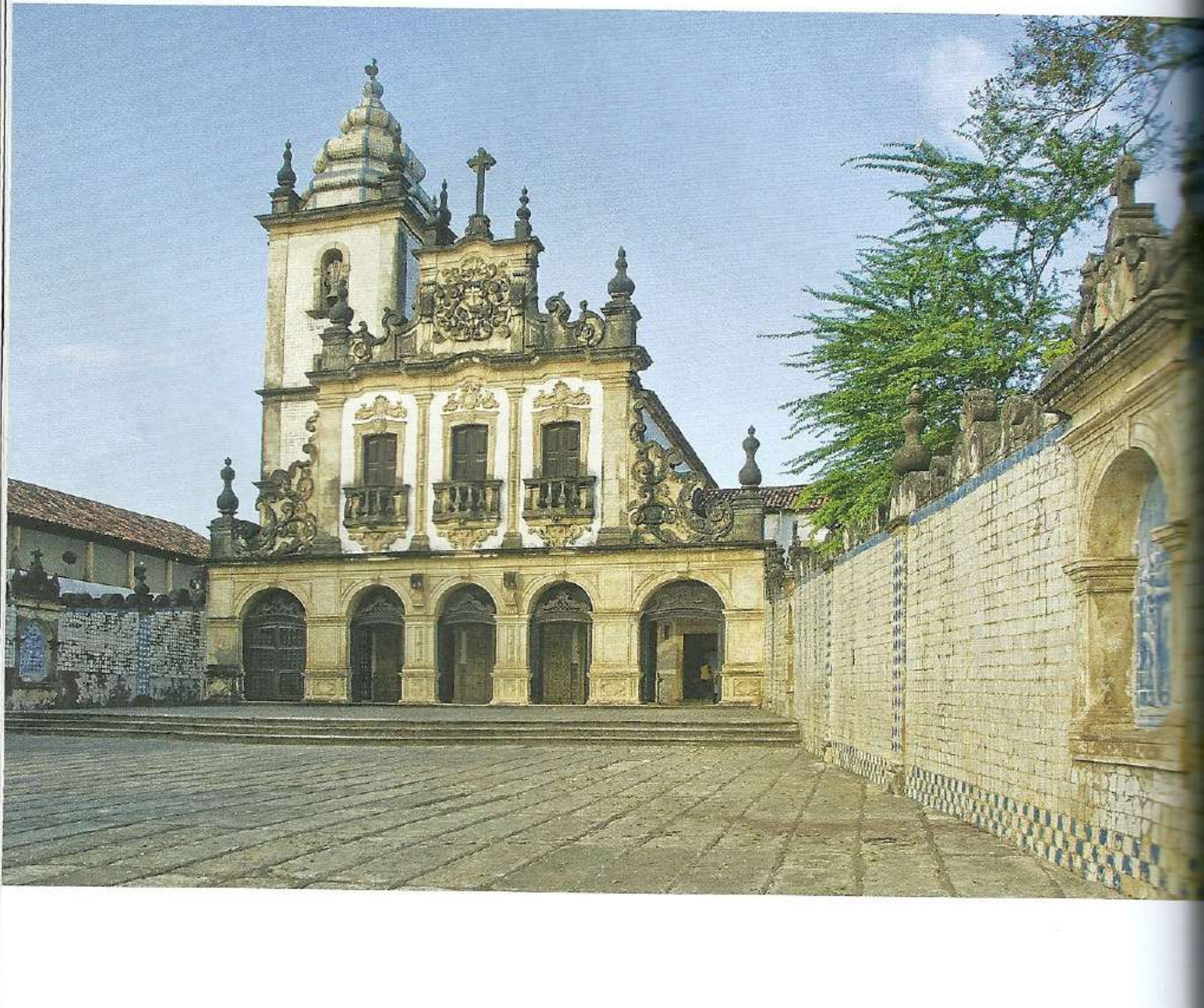
Quanto aos franciscanos e carmelitas, religiosos intimamente ligados ao cotidiano das populações, seu monumento típico são os conventos inseridos no tecido urbano das povoações, com claustros abertos e capelas de ordens terceiras reservadas aos leigos, no perímetro das construções conventuais ou em situação independente. Uma série de conventos franciscanos litorâneos, entre as cidades de Salvador e João Pessoa, merece referência especial, pela particularidade das soluções formais adotadas nas fachadas, nos claustros e nas decorações internas. A cuidadosa escolha dos sítios urbanos e paisagísticos e o requinte ornamental das fachadas e decorações internas são características constantes. No tocante à arquitetura, o principal destaque é o convento de Santo Antônio de João Pessoa, cuja fachada com torre única em recuo, como em outros conventos da Ordem, é valorizada por relevos ornamentais e tem à frente um excepcional cruzeiro com suporte em ressaltos. No que se refere às decorações internas, a de maior esplendor é, sem dúvida, a do convento de São Francisco de Salvador, que data da fase áurea do barroco.

IGREJA DO MOSTEIRO
DE SÃO BENTO
OLINDA, PE
FOTO CORDEL
IMAGENS/SAMBAPHOTO



IGREJA DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO
JOÃO PESSOA, PB
FOTO RICARDO JUNQUEIRA/ SAMBAPHOTO

PÁGINA AO LADO
ANTIGO COLÉGIO JESUÍTA ATUAL CATEDRAL METROPOLITANA
SALVADOR, BA
FOTO CRISTIANO MASCARO/ SAMBAPHOTO



É importante enfatizar a importância dessas decorações na arquitetura religiosa luso-brasileira, em particular nos períodos barroco e rococó. Uma avaliação geral das igrejas construídas na época colonial revela que, repetindo o fenômeno ocorrido em Portugal, as manifestações mais abrangentes desses estilos encontram-se nas referidas decorações, que associam os efeitos *ornamentais* da talha dourada aos dos azulejos e das pinturas, revestindo paredes e tetos em painéis independentes ou perspectivas *ilusionistas*.

DO MANEIRISMO AO BARROCO / ARQUITETURA E ORNAMENTAÇÃO

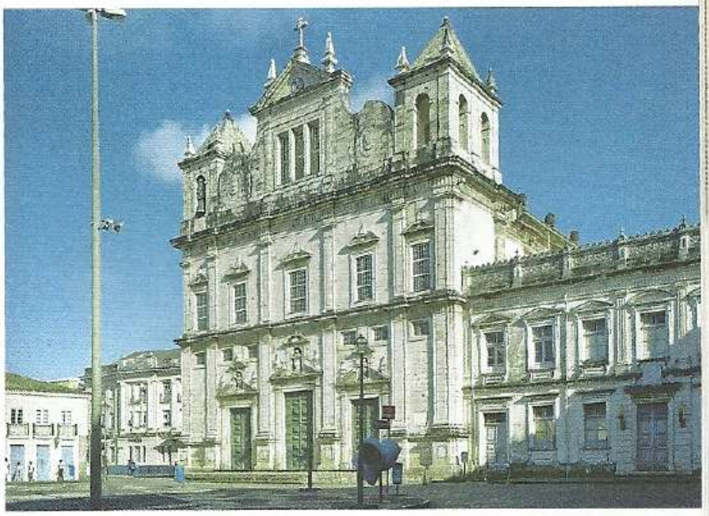
As mais antigas edificações religiosas conservadas no Brasil situam-se já nas décadas finais do século XVI, quando os jesuítas começaram a empregar técnicas em materiais duráveis. Uma das mais notáveis é a capela do colégio de Olinda, cuja planta de nave única foi retomada em outras igrejas da companhia, com acréscimo de capelas laterais comunicantes, como em Salvador e Belém do Pará.

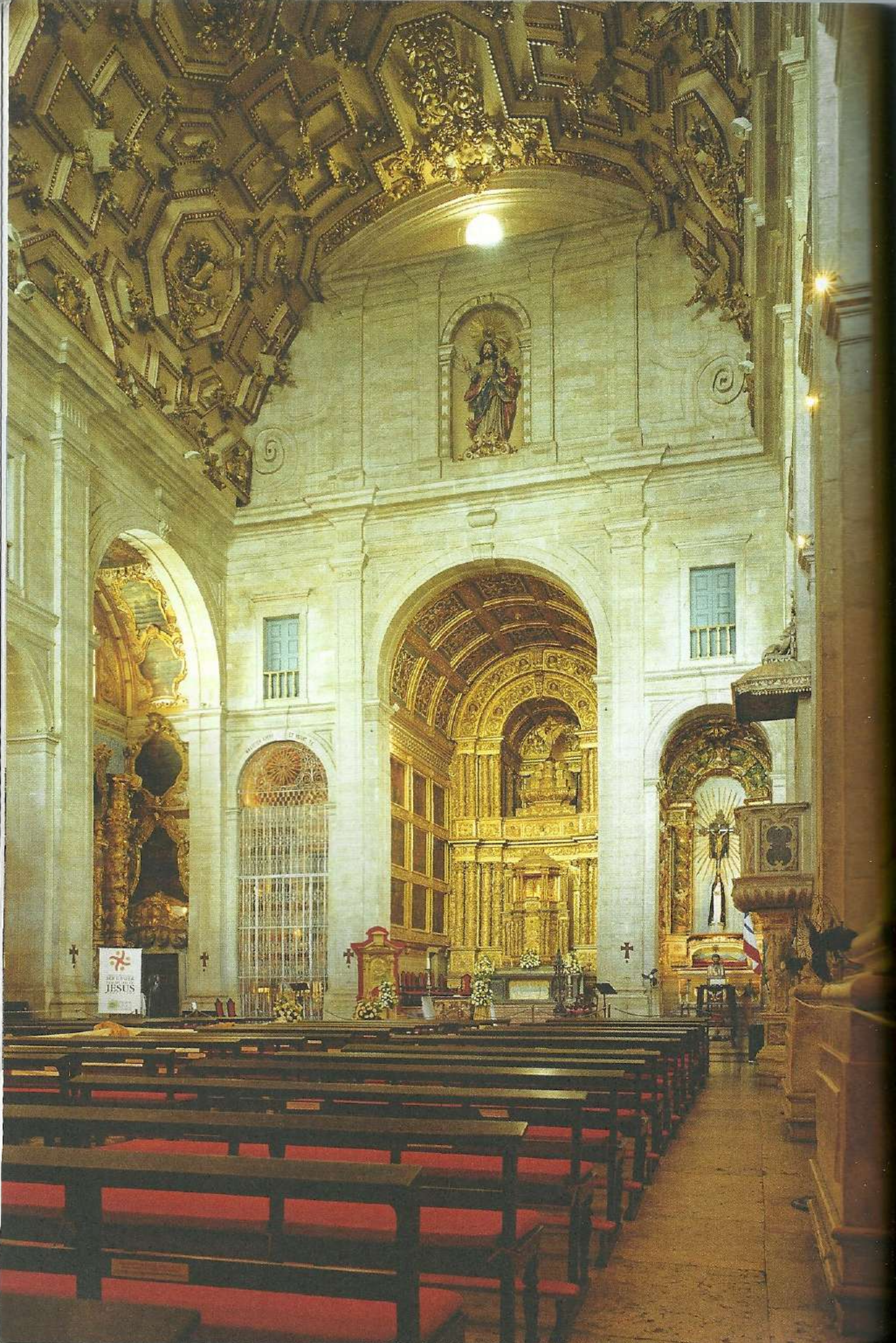
O partido jesuíta, inicialmente inspirado no modelo lisboeta de São Roque e depois nas igrejas do Gesù e Santo Inácio construídas em Roma na segunda metade do século XVI, insere-se na vertente do maneirismo italiano aclimatado em Portugal, estilo que influenciou também as construções da Igreja secular no século XVII.

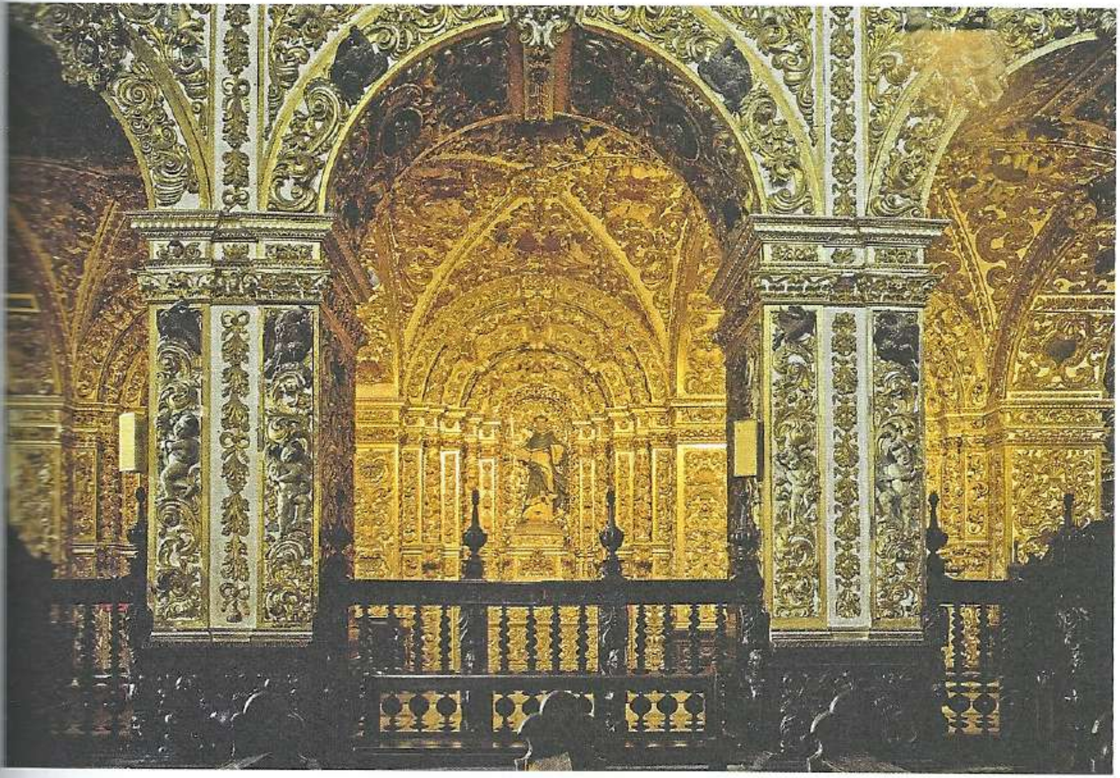
São consideradas características do maneirismo, nas igrejas coloniais brasileiras, a simplicidade e mesmo a austeridade das plantas e os volumes retangulares, aliados à funcionalidade dos espaços internos, que enfatiza dois focos importantes no uso litúrgico desses espaços. Na nave, o foco são os púlpitos em destaque nas paredes, para boa visibilidade e perfeita audição das palavras do pregador, e, na capela-mor, o altar-mor elevado sobre um pódio, com seu retábulo monumental a ocupar toda a parede do fundo.

A austeridade das plantas repete-se nas fachadas compartimentadas em horizontais e verticais, *em princípio* desprovidas de torres, segundo o modelo italiano. O gosto lusitano incorporou nelas, entretanto, torres baixas ladeando as *volutas laterais do frontão*, *típicas* do maneirismo português, como nas fachadas dos colégios jesuítas do Porto e de Coimbra e na do antigo colégio de Salvador, atual Catedral Metropolitana.

Construída entre 1657 e 1692, a igreja de Salvador sem dúvida é o melhor exemplo conservado de arquitetura jesuíta em solo brasileiro. De nave única, tem os retábulos alojados em capelas rasas, segundo as normas tridentinas. Entretanto, apenas os dois primeiros da nave são




JESUS



PÁGINA AO LADO
INTERIOR DA CATEDRAL METROPOLITANA, ANTIGO COLÉGIO JESUÍTA
SALVADOR, BA

INTERIOR DA IGREJA DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO, SALVADOR, BA

FOTOS CRISTIANO MASCARO/SAMBAPHOTO

de estilo maneirista, provavelmente adaptados da igreja anterior, de dimensões mais modestas[illegible]. Já a decoração da sacristia, executada nas décadas finais do século XVII, é inteiramente maneirista, do monumental arcaz ao teto, em caixotões com pinturas ornamentais em torno de pequenas efígies de santos jesuítas.

No contexto europeu, a definição plena do barroco na arquitetura religiosa foi elaborada em Roma no pontificado do papa Urbano VIII (1623-44), sendo os principais mentores os arquitetos Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini. Suas características mais evidentes são as formas grandiosas das construções, com a ornamentação abundante e o desenho variado e complexo das plantas e fachadas, com emprego de secções curvilíneas. Nas decorações internas, a regra é a opulência, com preenchimento total das paredes e o uso de materiais nobres e preciosos, como os mármores policromos e o bronze dourado, bem como os relevos de madeira ou estuque recobertos com

---

[illegible] Os demais retábulos datam da primeira metade do século XVIII. Os dois do transepto, de estilo joanino, ainda estavam incompletos em 1759, quando os jesuítas foram expulsos do Brasil.

folhas de ouro ou prata, nos países ibéricos e centro-europeus.

A mensagem implícita nessas construções suntuosas é inequívoca, atingindo de chofre o visitante que com elas se defronta. As igrejas barrocas constituem, em qualquer parte do mundo, acima de tudo, manifestações sensíveis do poder da Igreja da Contrarreforma triunfante, que vencera os protestantes na Europa e cuja fé fora reconhecida em escala planetária nos três outros continentes então conhecidos, a América, a Ásia e a África.

A afirmação simultânea do triunfo da Igreja e da veracidade do dogma cristão continua ainda hoje presente nas igrejas do barroco religioso. Além da manifestação exterior de riqueza, tradicionalmente associada à expressão de poder, uma série de recursos retóricos, destinados a manter o espectador em estado permanente de alerta, podem ser identificados em diferentes aspectos de suas suntuosas decorações, nas quais são de praxe o revestimento integral das superfícies e a movimentação contínua das formas.

O mais evidente desses recursos é o uso intensivo de representações figuradas em pinturas e esculturas, com frequência em atitudes dramáticas e com gesticulação eloquente. Se, conforme o velho ditado, uma imagem vale mais que mil palavras, é forçoso reconhecer que, nesse aspecto, o barroco ultrapassou todos os estilos precedentes da história da arte, engendrando a primeira cultura moderna centrada no primado do visual. Essas representações ilustram os grandes temas do cristianismo, em torno das figuras centrais do Cristo e da Virgem Maria, obrigatórias em todas as igrejas, juntamente com as dos santos específicos das ordens religiosas ou das irmandades sediadas no templo.

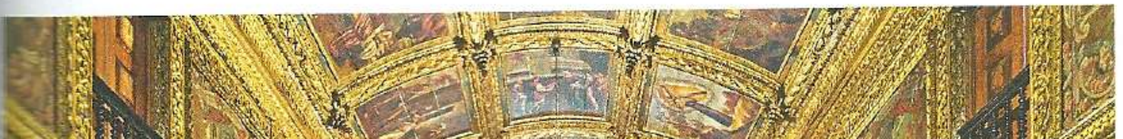
Outros aspectos recorrentes nas ornamentações barrocas são o uso de recursos teatrais e a harmonização de diversas artes em visão unitária, com ênfase nos efeitos globais, aos quais as partes são subordinadas. A teatralidade do barroco religioso manifesta-se tanto na articulação dos espaços internos das igrejas, que pode ser comparada à dos teatros da época, quanto nos recursos cenográficos empregados na decoração, como os cortinados dos retábulos, que desvendam camarins fortemente iluminados, em contraste com a penumbra geral dos ambientes.

Finalmente, também é retórica a visão em perspectiva, que enfatiza a decoração da capela-mor desde a porta da entrada, por meio de um sutil jogo de convergências no qual os altares laterais funcionam como etapas intermediárias. Dessa forma, a atenção do espectador é direcionada para o retábulo principal, apresentado em situação de destaque acima de um pódio com vários degraus, da mesma forma que nos teatros o palco é elevado em relação à plateia.

Separando os ambientes da nave e da capela-mor, o arco cruzeiro tem nas igrejas barrocas função similar à do arco de cena, que nos teatros distingue o espaço do palco, destinado às encenações, do espaço da plateia, reservado aos assistentes. E até mesmo os camarotes, ocupados nos teatros pelos espectadores de maior prestígio social, têm correspondentes nas tribunas das igrejas, reservadas aos privilegiados da sociedade local. É sintomático que a designação de "coxias" tenha sido dada aos espaços laterais da nave, delimitados por balaustradas, onde ficavam os homens, de pé, enquanto as mulheres sentavam na parte central.

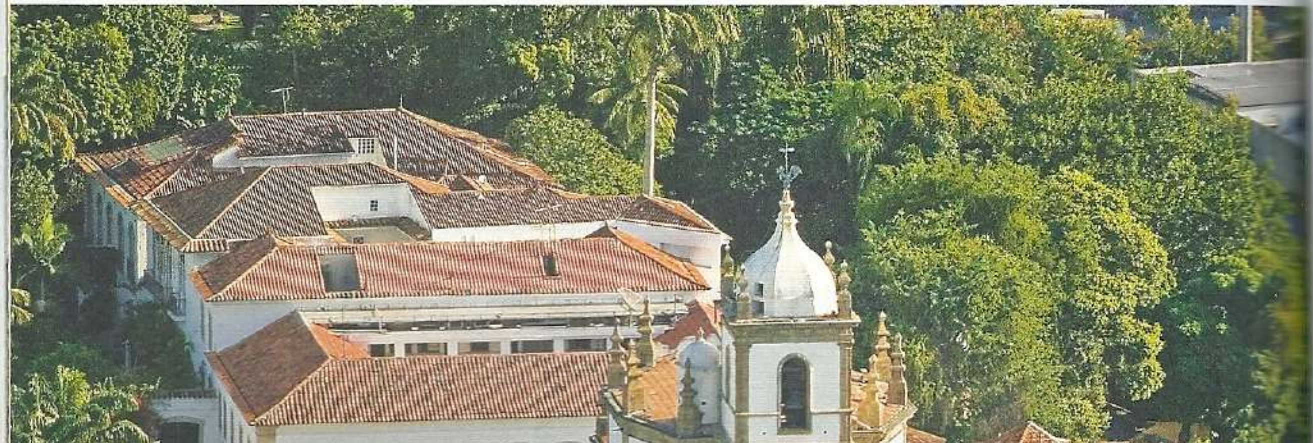
Associado à teatralidade e priorizando como esta o efeito final a ser obtido, ou seja, o envolvimento do espectador, o conceito de "obra de arte total" é com frequência invocado para definir a organização unitária das decorações barrocas, nas quais gêneros artísticos diversos são unidos em composições integradas de poderoso efeito visual. No caso das igrejas luso-brasileiras, a associação típica é aquela que congrega os efeitos rutilantes da talha dourada aos do colorido quente das pinturas dos tetos e paredes e ao brilho suave dos azulejos, em monocromia azul e branco.

Introduzido tardiamente na arquitetura religiosa, o barroco faz sua aparição inicial no campo das decorações internas, sobretudo da talha, fato que ocorre em Portugal a partir de 1670 e no Brasil já na década final do século XVII. A talha da Capela Dourada de Recife, contratada em 1698, pode ser tomada como exemplo pioneiro desse estilo. Fiel à tradição maneirista das plantas retangulares e fachadas desornamentadas do século anterior, só nas primeiras décadas do século XVIII a arquitetura religiosa começa a manifestar sinais de dinamização das plantas e dos volumes, de início em recortes poligonais e depois curvilíneos. Repetindo o fenômeno ocorrido em Portugal, também na colônia brasileira esses traçados foram excepcionais, não



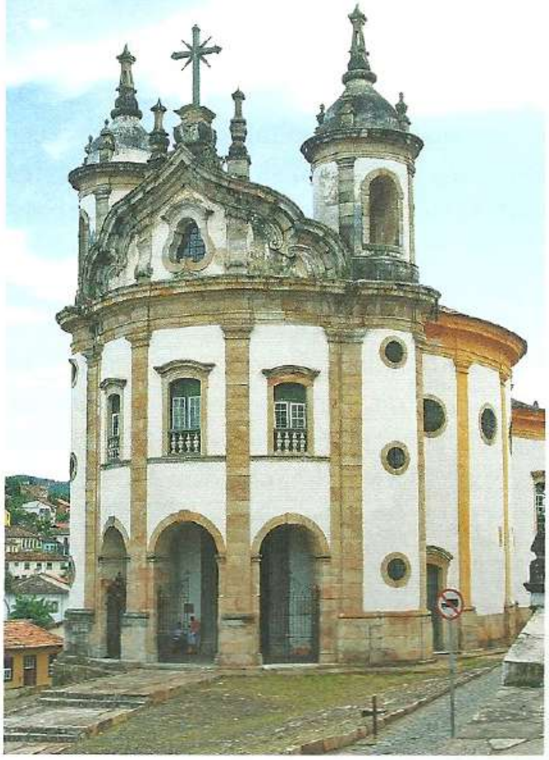
CAPELA DOURADA
RECIFE, PE
FOTO NELSON KON/
SAMBAPHOTO

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA GLÓRIA DO OUTEIRO
RIO DE JANEIRO, RJ
FOTO CÁSSIO VASCONCELLOS/ SAMBAPHOTO



chegando a totalizar vinte igrejas, entre centenas construídas no referido século.

As igrejas poligonais mais inovadoras são as de São Pedro dos Clérigos de Recife, Conceição da Praia de Salvador e, principalmente, Nossa Senhora da Glória do Outeiro no Rio de Janeiro. Entre as curvilíneas, a de planta mais complexa era a de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro (1732), infelizmente demolida em meados do século passado[12]. Conservaram-se, ainda no Rio de Janeiro, a Igreja da Lapa dos Mercadores (1747), com nave arredondada em elipse, e, em Minas Gerais, duas igrejas de um mesmo arquiteto[13], as de São Pedro dos Clérigos de Mariana (1753) e de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto (1757), com planta baseada em duas elipses entrelaçadas, plenamente acusadas na parte externa das construções. Os frontispícios arredondados em segmento de círculo são ladeados por torres de forma circular na Igreja do Rosário e de secção quadrada na de São Pedro, possivelmente em virtude de modificação do projeto original.



IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS
OURO PRETO, MG
FOTO WALMIR MONTEIRO/SAMBAPHOTO

A relação das duas igrejas mineiras com a igreja demolida no Rio de Janeiro evidencia-se tanto na utilização de formas elípticas quanto no pórtico em segmento de círculo e nas torres circulares. Sabendo-se que a igreja de Mariana foi a primeira a ser projetada, revela-se assim o papel exercido pela irmandade de clérigos seculares na introdução dos partidos curvilíneos em Minas Gerais, já que partidos desse tipo encontram-se em outras igrejas de sua tradição arquitetônica específica, tanto em Portugal quanto no Brasil. O principal saldo da novidade para a evolução posterior da arquitetura religiosa em Minas Gerais seriam as torres circulares das igrejas do período rococó, consideradas um dos principais fatores da originalidade das igrejas da região. Acrescente-se que nenhuma dessas quatro igrejas curvilíneas, sem dúvida as mais "barrocas" da arquitetura colonial brasileira no tocante à volumetria arquitetônica, chegou a ter decoração interna nesse estilo, tendo em vista sua execução tardia, já no período rococó[14].

Se são raras as igrejas com articulações complexas de espaços e volumes arquitetônicos,

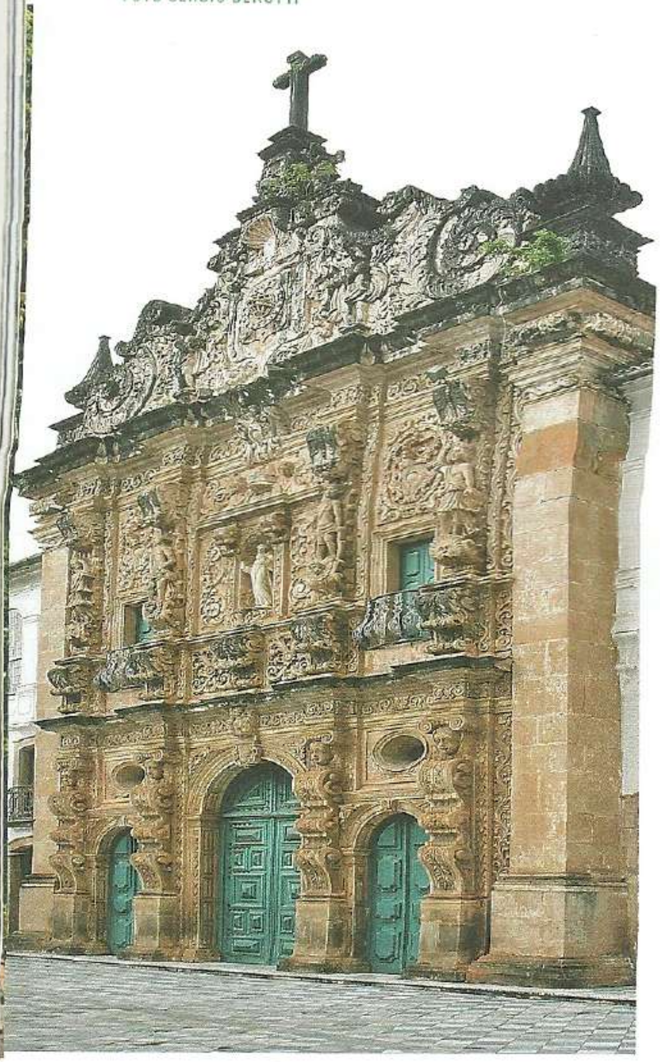
---

[12] Essa igreja situava-se no traçado da avenida Presidente Vargas e tinha tombamento federal. Foi destombada para a demolição.

[13] Trata-se do português Antônio Pereira de Sousa Calheiros, formado em Coimbra, o mais erudito entre os que atuaram em Minas no período.

[14] De autoria de Mestre Valentim, a decoração de São Pedro dos Clérigos do Rio de Janeiro subsiste apenas em fragmentos, em museus e coleções particulares. A decoração das duas igrejas mineiras nunca chegou a ser concluída, em virtude da decadência econômica das respectivas irmandades na segunda metade do século XVIII. A da Lapa dos Mercadores foi descaracterizada por uma reforma em fins do século XIX.

IGREJA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO
SALVADOR, BA
FOTO SÉRGIO BENUTTI



igualmente em número reduzido são as que apresentam fachadas decoradas, outro traço típico do barroco arquitetônico internacional, como já observado. Os únicos exemplos a registrar são os relevos ornamentais em pedra calcárea das galilés de alguns conventos franciscanos do Nordeste e a excepcional fachada da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, inteiramente revestida de ornatos escultóricos, como as igrejas do barroco hispano-americano. Excetuados os casos excepcionais citados, a volumetria externa das construções religiosas brasileiras reproduz, via de regra, as sóbrias fachadas de paredes retas e "desornamentadas" da tradição lusa[15], aspecto este que invalidaria a denominação de barrocas para essas igrejas, vistas apenas sob esse ângulo, independentemente de sua suntuosa decoração interna. E aqui temos um dado importante: intencionalmente buscado, esse contraste entre simplicidade externa e opulência interna é uma das chaves para a compreensão do barroco luso-brasileiro e sua apreciação estética.

Nesse contexto, o ato de transpor a porta de entrada de uma igreja brasileira datada da fase áurea do barroco produz em geral uma sensação de surpresa e maravilhamento. Num ambiente de meia penumbra, que parece ainda mais densa devido ao contraste com a luz solar externa, à qual os olhos estão habituados, uma profusão de formas de contornos imprecisos são sugeridas, mais do que reveladas, pelos reflexos colorísticos e luminosos, produzidos simultaneamente pela irradiação do ouro da talha, pelas cores quentes das pinturas do teto e dos quadros das paredes e pelo brilho metálico dos azulejos, jogando sobre alternâncias de azul e branco.

---

[15] Cf. George Kluber. Op. cit.

Nessas ambientações feéricas, podem ser exemplificadas todas as categorias estabelecidas por Wolfflin[16] para a identificação estilística do barroco: a prevalência do pictórico sobre o linear, as linhas da estruturação arquitetônica desaparecendo sob a proliferação ornamental da talha; o claro-escuro produzido por contrastes violentos de luz e sombra[17]; a unidade indivisível, privilegiando a visão unitária do conjunto em relação à visão individual dos retábulos, aparentemente submergidos na profusão ornamental da talha; a forma aberta, sugerindo a indispensável adesão do espectador para complementação do próprio sentido estético da decoração; por fim, a visão em perspectiva, enfatizando um ponto central da organização decorativa do ambiente, destacado no fundo da composição, que naturalmente é o altar-mor, para o qual é dirigida de imediato a atenção do espectador a partir da porta de entrada, por um jogo sutil de convergências pelo qual os retábulos laterais funcionam como etapas intermediárias até a região do arco-cruzeiro, onde sua colocação de viés acentua o efeito de convergência.

Dois estilos diferenciados sucederam-se nas decorações barrocas das igrejas brasileiras, repetindo idêntico fenômeno ocorrido em Portugal no mesmo período. O primeiro, cujo módulo são os retábulos do chamado estilo nacional português, abrange as três primeiras décadas do século XVIII até cerca de 1730[18]. O desenho relativamente simples dessa tipologia de retábulo baseia-se em uma estrutura de colunas torsas e pilastras interligadas por arquivoltas concêntricas do mesmo formato integralmente douradas e recobertas por uma profusão de elementos ornamentais. No âmbito das colunas, os ornatos mais comuns são as videiras, os pássaros fênix e anjinhos e, nas pilastras, enrolamentos verticais de folhas de acanto. O espaço central do amplo camarim é ocupado pelo trono, uma estrutura piramidal em degraus escalonados, destinada à exposição do Santíssimo Sacramento e do Santo padroeiro do retábulo. É importante ressaltar que as dimensões da imagem em geral determinavam a altura e o número de degraus do trono, variando, portanto, as dimensões de ambos os elementos em sentido inversamente proporcional.

O retábulo nacional português difundiu-se por todo o Brasil. Foi reproduzido praticamente sem variações nas diversas regiões, ao longo das três primeiras décadas do século. Conjugado aos forros em caixotões, caracteriza interiores religiosos de primeira grandeza, como os da Capela Dourada de Recife, São Francisco de Assis de Salvador e Nossa Senhora do Ó de Sabará, exemplares requintados de homogeneidade estética, com talha e pintura de grande qualidade.

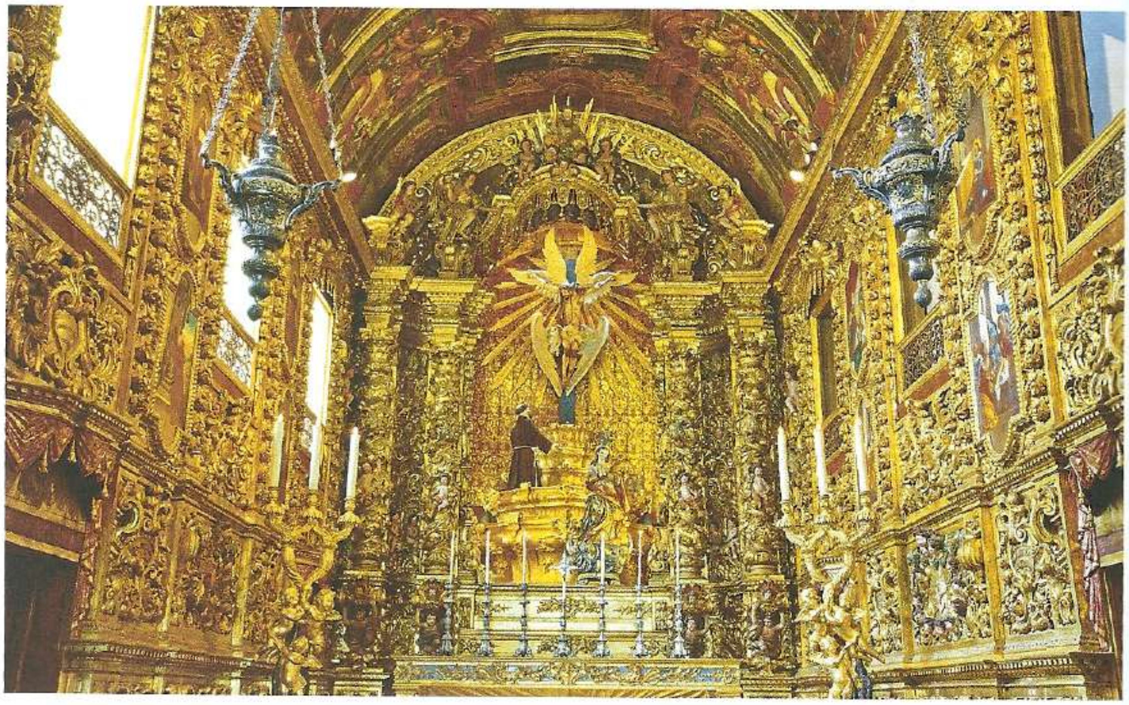
Por volta de 1726, aparecem no Rio de Janeiro os primeiros retábulos ligados ao segundo estilo da talha barroca luso-brasileira, denominado estilo joanino, por ter vigorado durante o reinado do monarca D. João V. Derivados do barroco italiano, esses retábulos interrompem a evolução autóctone do barroco português, situando-o na órbita do barroco internacional. O retábulo joanino pode ser identificado pela importância dada à estatuária integrada à talha, assim como pelo emprego de colunas

---

[16] Cf. H. Wolfflin. *Conceitos fundamentais da história da arte.*

[17] A ambientação decorativa de uma igreja barroca prevê originalmente iluminação artificial, com velas e tochas, enquanto as claras ambientações do maneirismo e do rococó preveem iluminação natural.

[18] A denominação foi dada por Robert Smith a esses retábulos por serem criação própria da arte portuguesa, sem equivalentes no barroco de outros países europeus (cf. Robert Smith. *A talha em Portugal*)



IGREJA DA PENITÊNCIA
RIO DE JANEIRO, RJ
FOTO FLÁVIO VELOSO

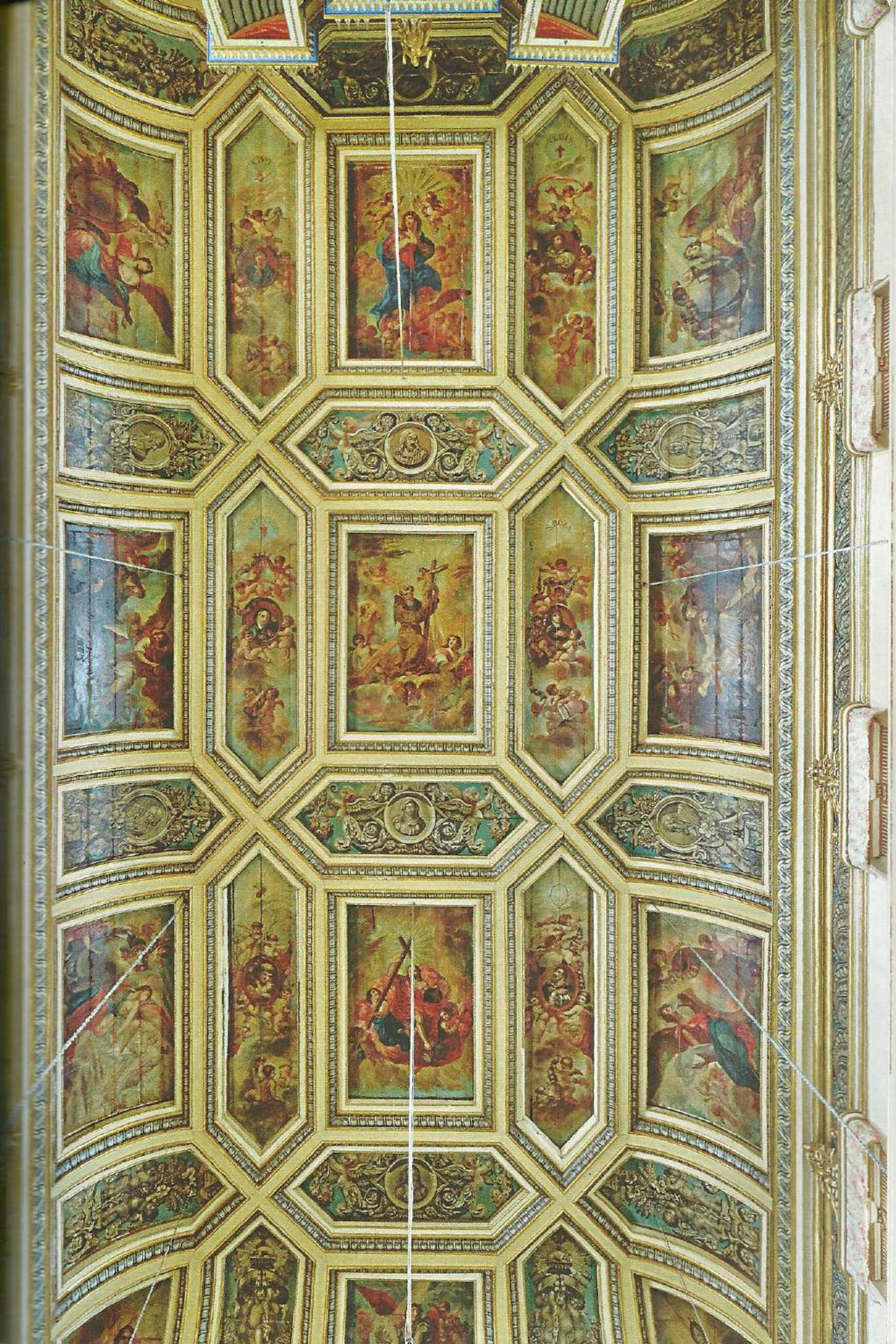
PÁGINA AO LADO
TETO DA IGREJA
DA ORDEM DE SÃO
FRANCISCO, SALVADOR, BA
FOTO ANIBAL GONDIN

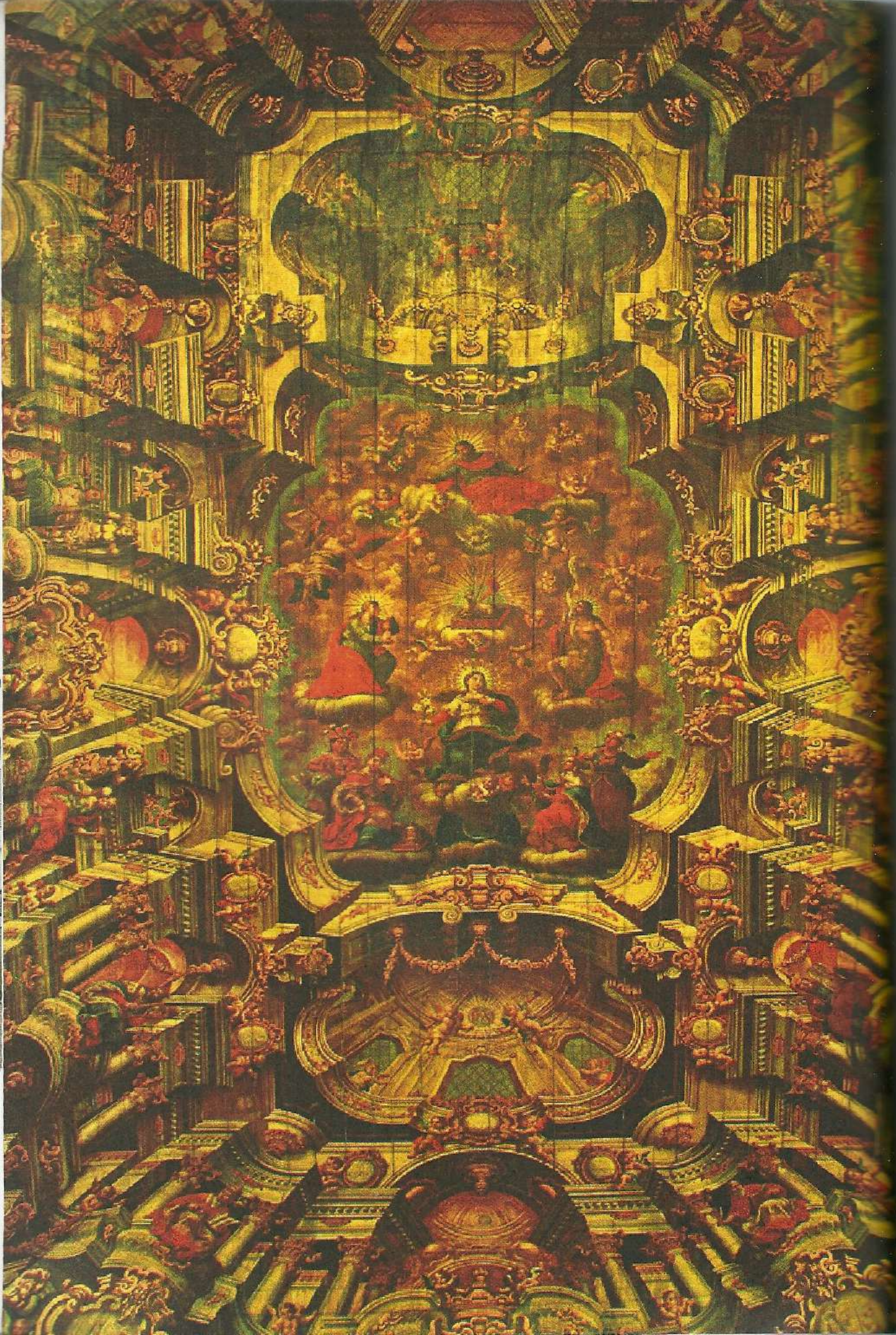
salomônicas e dosséis derivados do modelo do baldaquino de Bernini, na Basílica de São Pedro, no Vaticano. O novo modelo foi introduzido de forma pioneira na Igreja da Penitência do Rio de Janeiro pelos artistas portugueses Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito, e posteriormente teve importante atuação em Minas Gerais. Como na fase anterior, os interiores das igrejas desse segundo período barroco têm o aspecto de deslumbrantes cavernas douradas, com todos os espaços disponíveis das paredes e dos tetos preenchidos pela decoração, segundo o princípio do *horror vacui* (horror ao vazio). Na ornamentação dos tetos, os caixotões cedem lugar às pinturas em perspectivas ilusionistas sobre amplos forros abobadados em tabuado corrido, especialmente concebidos para suporte desse tipo de pintura. Os exemplos precursores no Brasil foram pintados a partir de 1732 na mesma Igreja da Penitência do Rio de Janeiro, de acordo com os princípios técnicos divulgados pelo jesuíta italiano Andrea Pozzo[19].

Uma diferença importante, entretanto, caracteriza as pinturas dos forros brasileiros e portugueses, em comparação com os protótipos italianos: a ausência da visão em

---

[19] Autor do tratado teórico intitulado *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, publicado inicialmente em Roma no ano de 1693 e reeditado inúmeras vezes no século XVIII.





FORRO DA NAVE
IGREJA DA
CONCEIÇÃO DA PRAIA
SALVADOR, BA
FOTO SÉRGIO BENUTTI

perspectiva do quadro central com personagens. Essa adaptação poderia ser explicada pela arraigada tradição lusitana do "quadro de altar", possibilitando comunicação mais direta com os santos, retirados das inacessíveis alturas celestiais em que são apresentados nos modelos italianos e espanhóis.

O principal pintor brasileiro do gênero foi José Joaquim da Rocha (1737-1807), cuja obra de maior fôlego é o forro da nave da Igreja da Conceição da Praia, em Salvador, com perspectivas arquitetônicas tratadas com virtuosismo em requintada arquitetura de balcões e galerias. O gênero da pintura de perspectiva também teve seguidores em Pernambuco e Minas Gerais. Um dos nomes mais importantes em Pernambuco foi o do pintor João de Deus Sepúlveda, autor do forro da nave de São Pedro dos Clérigos de Recife, que tem no quadro central a figura do príncipe dos apóstolos em trajes pontificais, abençoando todo o mundo católico. Em Minas Gerais, os principais tetos desse estilo ainda conservados encontram-se na região de Diamantina e são quase todos de autoria do pintor José Soares de Araújo, natural da cidade de Braga, em Portugal.

Quando conjugados a retábulos de estilo joanino, os tetos em pintura ilusionista barroca atingem identidade artística plena, com perfeita correspondência de ambas as artes, em termos de cronologia de estilos. Entretanto, são raros os exemplos brasileiros de interiores barrocos dessa fase perfeitamente homogêneos, primeiro porque isso pressupõe toda a decoração de talha e a pintura executadas no mesmo período, o que dificilmente ocorria, e também por causa das substituições ocasionadas pelos modismos de época[20]. Um dos mais perfeitos exemplos é, sem dúvida, o da citada igreja carioca da Penitência, cuja decoração, realizada em tempo recorde, entre 1726 e 1743, inclui revestimento integral de talha dourada, das paredes até a cimalha que serve de moldura às pinturas ilusionistas das abóbadas.

3.

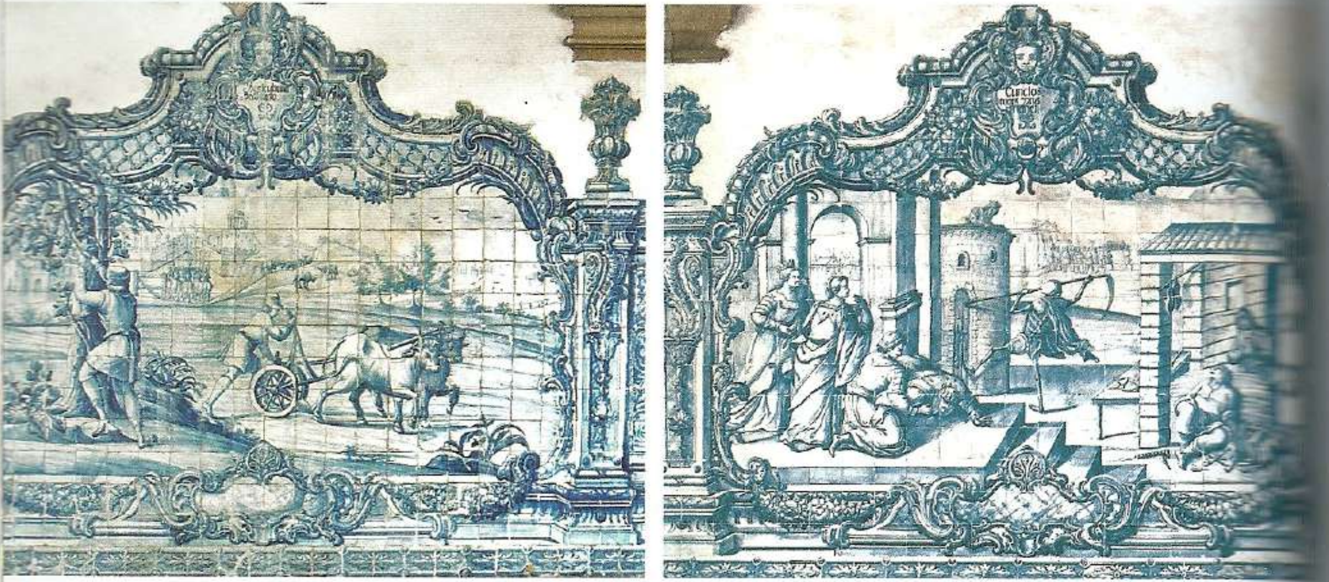
A AZULEJARIA

Complemento fundamental da arquitetura e da decoração interna das igrejas luso-brasileiras, a azulejaria acompanha os mesmos processos estilísticos da talha e da pintura. No século XVII, assim como a pintura dos forros, os azulejos apresentam, em geral, apenas padrões ornamentais, caracterizando o tipo conhecido como "tapete", ou imitação de tapeçaria. Esses azulejos são de cores variadas, ao contrário daqueles da época barroca posterior, restritos à monocromia em azul e branco.

Na primeira metade do século XVIII, a azulejaria barroca do período nacional português tem caráter "narrativo". Apresenta, como os caixotões dos forros, painéis historiados com representações bíblicas, hagiográficas ou sobre temas da vida cotidiana, enquadrados por molduras retilíneas decoradas com folhas de acanto, arabescos e outros temas do repertório ornamental do período. Esses painéis ocupam em geral a parte baixa das paredes, em silhares contínuos, como os da Capela Dourada de Recife, ou da Santa Casa da Misericórdia de Salvador.

---

[20] Em Minas Gerais ocorreram substituições na fase rococó, e na Bahia e no Rio de Janeiro, sobretudo na época neoclássica.



AZULEJOS DO CLAUSTRO
DO CONVENTO DE SÃO
FRANCISCO, SALVADOR, BA
FOTOS SÉRGIO BENUTTI

Na época joanina, as molduras ornamentais adquirem maior monumentalidade, com a introdução de dosséis, sanefas, conchas e outros temas que vigoraram na talha do mesmo estilo. Os exemplares mais típicos são os que possuem cabeceiras recortadas com tarjas, como o magnífico conjunto do claustro do Convento de São Francisco de Salvador, com temas da tradição clássica, inspirados nas Odes de Horácio[21].

Os franciscanos foram, aliás, os principais importadores da azulejaria portuguesa no Brasil, aplicada de forma extensiva nas paredes internas de suas igrejas, sacristias, claustros e outras dependências conventuais. A variedade de temas iconográficos, ilustrando episódios do Antigo e do Novo Testamento, cenas da vida dos santos da Ordem e até mesmo da tradição clássica, sugere emprego pedagógico desses azulejos como apoio visual à catequese das populações urbanas, objetivo específico da espiritualidade franciscana desde a época medieval.

SINGULARIDADES DO ROCOCÓ RELIGIOSO E SUAS MANIFESTAÇÕES NO RIO DE JANEIRO E EM PERNAMBUCO

Com relação ao rococó, é preciso primeiro enfatizar que, do ponto de vista teórico, sua conceituação é mais complexa do que a do barroco, em virtude de seu descompromisso de origem com qualquer tipo de ideologia, de natureza religiosa ou até mesmo política. Criado na França por volta de 1730, no âmbito das decorações civis, constituiu inicialmente uma reação contra o excessivo peso ornamental do barroco, impulsionada pelas novas exigências de conforto da nobreza e da alta burguesia, nas decorações dos castelos ou nas residências urbanas da época.

---

[21] Os azulejos foram elaborados a partir das gravuras de Otto Venius, publicadas na Antuérpia em 1607.

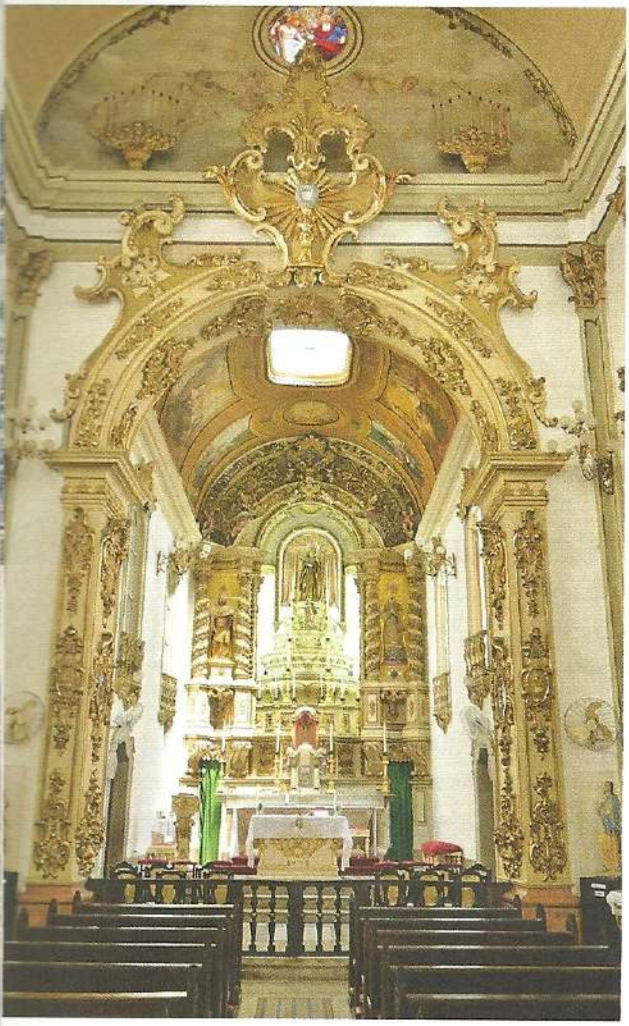
Chamado na França de estilo *rocaille* ou Luís xv, o rococó foi rapidamente exportado para outros países europeus, junto com os outros produtos da cultura francesa do século do Iluminismo. Sua adaptação à arquitetura religiosa foi, entretanto, problemática. Rejeitada pela Igreja Católica da França, que considerou o estilo inadequado para ambientes religiosos, essa adaptação acabaria sendo feita na Europa Central, sobretudo nas regiões da Baviera e da Suábia germânicas.

Os resultados foram tão satisfatórios que a hierarquia da Igreja começou a procurar justificativas para o novo tipo de sensibilidade religiosa que engendrara as igrejas do rococó centro-europeu. Ou seja, a visão de um cristianismo pacificado, refletindo uma concepção mais serena da fé e uma visão otimista da existência, ao contrário do barroco, que enfatizava seus aspectos trágicos. Por essa razão, os ambientes do rococó religioso às vezes dão a impressão de salões de festas, aspecto em particular visível nas igrejas do Rio de Janeiro, cidade que foi, no período, sede do governo dos vice-reis.

Levando em consideração que o rococó religioso não teve, como o barroco da Contrarreforma, propósito deliberado de manifestação do poder da Igreja ou da defesa do dogma, são menos enfatizadas tanto a escala monumental quanto a opulência decorativa. A regra agora são ambientes de pé-direito mais baixo, com amplas janelas para a entrada da luz natural, que produz iluminação homogênea de todo o espaço, ao oposto do barroco, que privilegiava os contrastes de luz e sombra. Nos retábulos e revestimentos ornamentais, o douramento restringe-se aos ornatos, postos em evidência por fundos lisos pintados de branco, bege ou em tonalidades suaves de rosa, azul ou amarelo.

Outra característica do rococó religioso é a diversificação regional, resultado da inexistência de modelos fixos de retábulos e outros elementos da decoração. Cada região elaborava os seus, com base no repertório ornamental divulgado por gravuras francesas e germânicas, no qual tinham papel primordial a linha sinuosa, as rocalhas e os arranjos florais. Nessa elaboração entravam em jogo as tradições artísticas locais, razão pela qual até mesmo a coluna torsa barroca foi eventualmente utilizada, embora a regra fossem as colunas retas e delgadas, típicas do estilo. Em Portugal e no Brasil, pelo menos sete escolas regionais do rococó religioso podem ser claramente identificadas. As brasileiras são as de Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro, e suas manifestações abrangem, *grosso modo*, a segunda metade do século xviii e as primeiras décadas do xix, com prolongamento maior na região mineira, que não conheceu o neoclássico na arquitetura religiosa.

O Rio de Janeiro foi a primeira cidade brasileira a adotar o rococó, introduzido por volta de 1753, praticamente na mesma época de Portugal. Vinte anos mais tarde, já dominava as decorações internas das igrejas cariocas, tendo por clientes tanto as ordens religiosas como as irmandades e a Igreja secular. Uma particularidade do rococó religioso do Rio de Janeiro, comparado ao das demais regiões brasileiras, é que ficou restrito a essas decorações, não atingindo a arquitetura externa das igrejas, nas quais vigorou o estilo pombalino, em virtude da influência preponderante da arquitetura de Lisboa a partir de 1763, quando o Rio de Janeiro tornou-se a capital dos vice-reis[22].



MATRIZ DE SANTA
RITA DE CÁSSIA
RIO DE JANEIRO, RJ
FOTO LUIS CLAUDIO
MARIGO/SAMBAPHOTO

De grande requinte, as decorações do rococó carioca têm como principal característica os revestimentos integrais ou parciais das paredes e dos tetos, com lambris de madeira pintados de branco e eventualmente com outras tonalidades suaves, sobre as quais são aplicados os ornatos de talha dourada. Observe-se que esses lambris de madeira, introduzindo compartimentações nas paredes e nos tetos, inviabilizaram as pinturas ilusionistas dos forros e os silhares de azulejos, técnicas que pressupõem superfícies contínuas como suporte.

O mais antigo conjunto de retábulos datados é o da nave da matriz de Santa Rita, de 1753-59, cujo modelo, inspirado nos do mesmo período em Lisboa, teria ampla posteridade na talha da cidade. Trata-se do retábulo com colunas retas e coroamento em frontão de linhas sinuosas, ladeado por anjos ajoelhados em atitude de oração. Repetindo o mesmo desenho dos retábulos, tem grande peso visual no conjunto da decoração o arco cruzeiro monumental, revestido de ornatos dourados aplicados a intervalos regulares, com uma elegante tarja sinuosa, ladeada por aletas em rocalhas. Essa requintada composição seria repetida em várias outras igrejas cariocas, como Nossa Senhora Mãe dos Homens, Lapa dos Mercadores, Carmo da Antiga Sé e Santa Cruz dos Militares, definindo um dos traços mais típicos do rococó religioso do Rio de Janeiro.

Uma segunda tipologia de retábulo, que mantém as colunas torsas da tradição joanina anterior, foi desenvolvida pelos dois nomes mais conhecidos da talha carioca, os mulatos

---

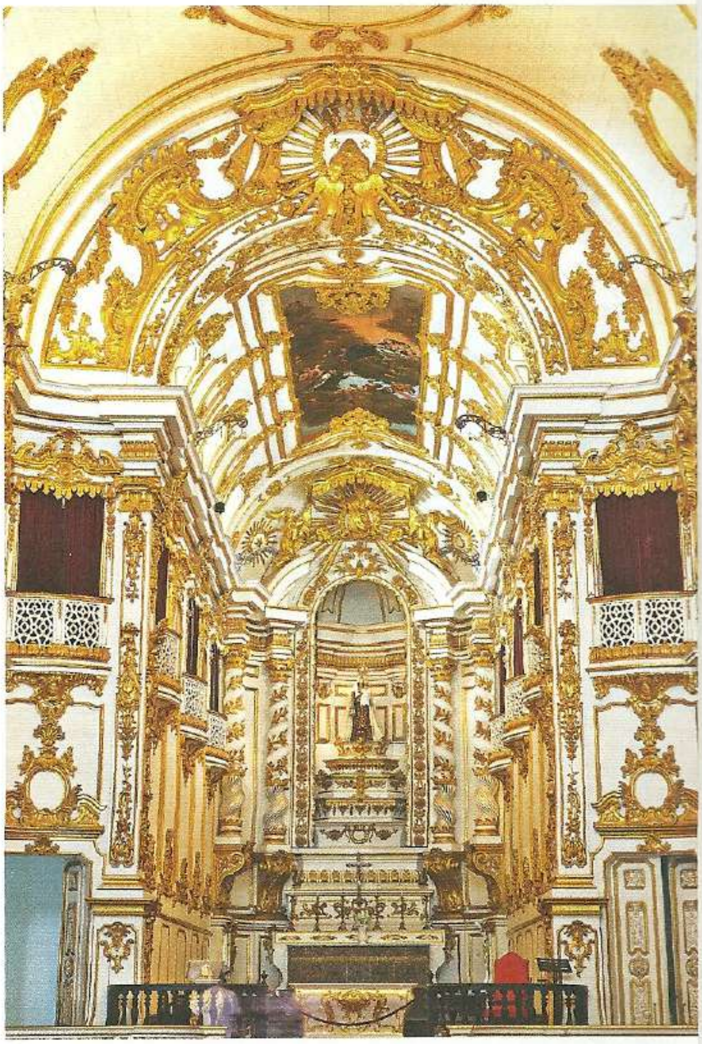
[22] O termo "pombalino" deriva do nome do Marquês de Pombal, que dirigiu as reconstruções de Lisboa após o terremoto de 1755. Trata-se de uma modalidade do barroco tardio italiano, que vigorou nas igrejas de Roma na primeira metade do século XVIII (cf. Myriam A. Ribeiro de Oliveira. "O pombalino nas igrejas de Lisboa e do Brasil litorâneo". In: *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, pp. 124-33).

Valentim da Fonseca e Silva (*c.* 1745-1813) e Inácio Ferreira Pinto (1759-1828), possivelmente formado em sua oficina. De autoria do primeiro, a Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo é um pequeno salão de planta retangular e teto abobadado, inteiramente revestido de talha, em requintada decoração de ambientação intimista. Já as suntuosas decorações da Igreja do Carmo da Antiga Sé e Capela-mor de São Bento, de Inácio Ferreira Pinto, são exemplos mais abrangentes e constituem marcos fundamentais do rococó religioso no Rio de Janeiro.

A decoração da antiga igreja conventual do Carmo pode ser vista como o exemplar mais significativo do rococó religioso carioca, tanto em virtude de suas amplas dimensões quanto pelo fato de ter conservado o essencial de suas características originais. Transformada em Capela Real em 1808, funcionou sucessivamente como Capela Imperial e Catedral Metropolitana, até o ano de 1976. Em cada uma dessas mudanças, sofreu alterações que não chegaram a comprometer a harmonia da decoração rococó original, baseada na característica dualidade de dourado e branco. Já o douramento total do retábulo da capela-mor de São Bento eliminou essa dualidade e, com ela, parte da identidade rococó da talha, que ficou visualmente integrada ao conjunto barroco da nave, sem destaque especial.

Sendo Pernambuco região litorânea com relações de comércio privilegiadas com Portugal, é natural que o rococó de suas igrejas tenha recebido influência mais direta das formas portuguesas do estilo, aportadas na região notadamente pela importação em larga escala de azulejos. É importante assinalar que, por volta de 1760, azulejos de gosto rococó

IGREJA DO CARMO DA ANTIGA SÉ/CAPELA-MOR
RIO DE JANEIRO, RJ
FOTO FLÁVIO VELOSO



IGREJA DO MOSTEIRO
DE SÃO BENTO/
CAPELA-MOR
RIO DE JANEIRO, RJ
FOTO FLÁVIO VELOSO

claramente definido aparecem na decoração de igrejas, antecedendo manifestações similares do estilo no campo da talha, que só ocorreriam a partir dos anos 1770.

A organização decorativa do espaço interno das igrejas pernambucanas baseia-se na associação, tipicamente lusitana, dos efeitos rutilantes da talha dourada aos policromos dos azulejos e pinturas, em composições integradas que o olhar abarca de uma só vez, a partir da porta de entrada. Essa ambientação unitária é facilitada pela simplicidade das plantas retangulares tradicionais, com nave única e capela-mor alongada de menor altura, adotadas em todas as igrejas da região, com exceção da Igreja de São Pedro dos Clérigos de Recife, como já foi observado.

O principal foco de atenção é o retábulo da capela-mor que ocupa toda a parede do fundo e cujo arco repete, em projeção mais baixa, a monumental arcada do arco-cruzeiro. Na organização decorativa do espaço da nave, as arcadas rasas nas quais se inserem os retábulos constituem tempos fortes da decoração, em alternância com as tribunas no registro superior e os púlpitos a meia altura nos eixos transversais.

Os forros abobadados em tabuado corrido, concebidos para receber vastas composições de pinturas de perspectiva, apresentam-se entretanto com frequência delas desprovidos, seja por não terem sido efetivamente realizados, seja por terem se arruinado em épocas mais recentes. Alguns exemplos conservados, como o amplo forro da nave da Igreja do Rosário dos Pretos de Recife, dão uma ideia da originalidade desse gênero de pintura em Pernambuco, que conheceu partidos compositivos diferentes, elaborados na própria região, sem similares em outras escolas do rococó luso-brasileiro.

No campo da talha, a variedade é ainda maior, comportando gama diversificada de retábulos, da adaptação de padrões eruditos portugueses importados pelas ordens beneditina e carmelita às elaborações regionais dos franciscanos e irmandades laicas. Um dos conjuntos de maior esplendor é o da capela-mor do mosteiro beneditino de Olinda, executado entre 1783 e 1786, cujas relações com a decoração do mosteiro português de Tibães, próximo à cidade de Braga, transparecem no uso da "talha gorda" das vigorosas mísulas sinuosas da base do retábulo e na complexa organização formal do frontão interrompido, conjugando alternâncias de vazios e cheios[23].

A tipologia do retábulo beneditino de Olinda coexistiu em Pernambuco com modelos de outras tendências, entre as quais destaca-se uma de caráter acentuadamente regional, que pode ser reconhecida à primeira vista pelo desenho estilizado do coroamento, com curvas e contracurvas em forte oposição. Os mais antigos exemplares datados são os retábulos da Misericórdia de Olinda, de cerca de 1771, com requintada policromia de jaspeados, bem como o altar do Crucifixo da Sé da mesma cidade, datado de 1775. Essa segunda tipologia prolongou-se no século XIX, em adaptações neoclássicas, como as do belo conjunto da nave da Ordem Terceira do Carmo de Recife, executado pelo entalhador

---

[23] As relações entre o retábulo beneditino de Olinda e a "talha gorda" do Minho foram salientadas por Germain Bazin. Cf. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*, v. 1, p. 318.

Felipe Alexandre da Silva em 1822. Sua identificação com o gosto regional chegou até mesmo à utilização de desenho em frontões arquitetônicos, como o da citada Igreja da Ordem Terceira do Carmo, datado de 1797.

O rococó de Pernambuco, ao contrário daquele do Rio de Janeiro, influenciou também a arquitetura das igrejas, elaborando um tipo específico de fachada, extremamente gracioso e original. Chamam a atenção, nessas fachadas, os coroamentos bulbosos das torres e o desenho das cimalhas, em geral em movimento ondulatório, como em São José do Ribamar e na Ordem Terceira do Carmo de Recife. Há, entretanto, variações mais complexas, como na fachada da igreja conventual do Carmo, na qual a cimalha é projetada para o alto em curvas reversas, ou na matriz de Santo Antônio de Recife, na qual descreve o triplo movimento curvilíneo acima dos óculos.

O ROCOCÓ MINEIRO E O ALEIJADINHO

Pertencem ao ciclo rococó as manifestações mais originais da arte colonial da região de Minas Gerais, verdadeiro manancial de artistas, entre os quais sobressai o nome de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814). O rococó mineiro é mais abrangente do que o pernambucano. Atinge, além das fachadas, também a volumetria das igrejas, pela introdução de paredes sinuosas, como nas igrejas do Carmo de Ouro Preto e de São Francisco de São João del Rei. Desenvolvido na Europa Central, o tema chegou possivelmente a Minas pela tratadística e pelas gravuras ornamentais, da mesma forma que os coroamentos de torres inspirados em modelos germânicos.

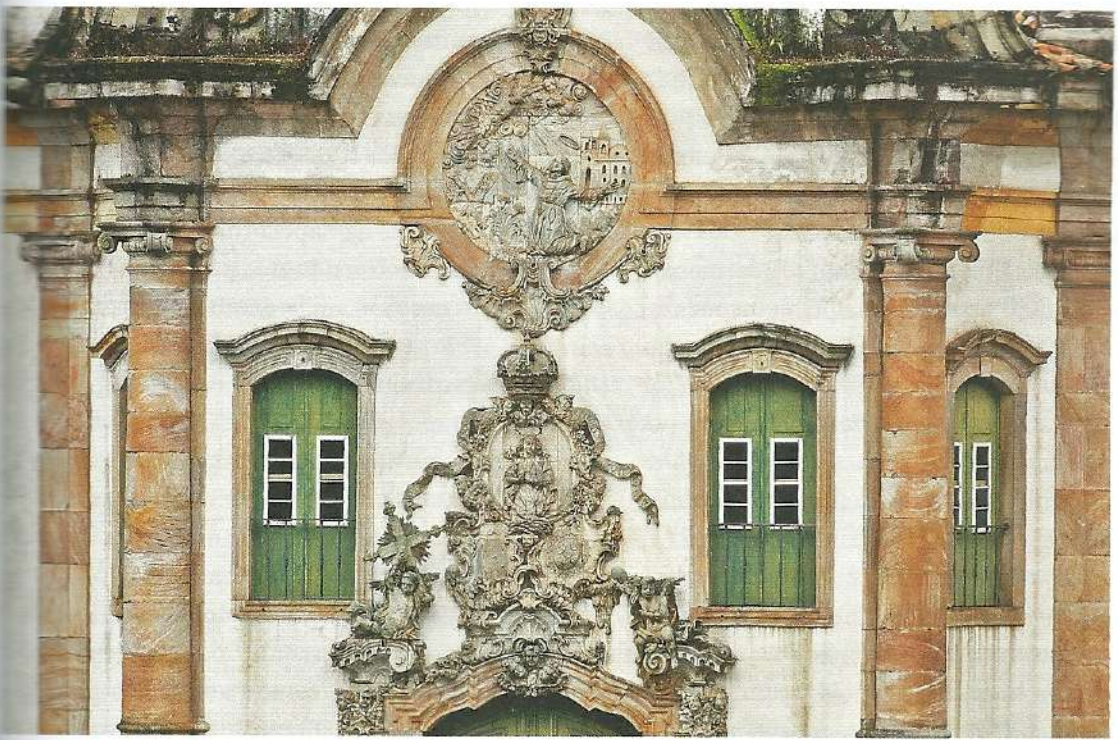
Já as portadas escultóricas em pedra-sabão podem ser consideradas criação dos artistas locais. Foram elaboradas como substitutivos para as portadas pombalinas em pedra de lioz das igrejas litorâneas, difíceis de transportar para a afastada região das Minas, da mesma forma que os azulejos. Executada por volta de 1768, a portada do Santuário de Congonhas foi uma das primeiras a representar rocalhas, típicas do rococó, em torno da cartela, com os símbolos da irmandade do Bom Jesus, proprietária da igreja. As obras-primas do gênero são, entretanto, as criações do Aleijadinho para as igrejas das ordens terceiras do Carmo e de São Francisco de Assis, nas cidades de Sabará, Ouro Preto e São João del Rei, cujas cartelas, valorizadas por coroas reais, são apresentadas por figuras de anjos, como as tarjas de arco-cruzeiro da época joanina, possivelmente sua fonte de inspiração.

A portada de São Francisco de Assis de Ouro Preto destaca-se das demais pelas proporções e pela audácia inventiva do desenho assimétrico, como demonstra, entre outros aspectos, o inusitado posicionamento das asas de serafins das laterais. Observe-se que, com a amplificação da composição da portada, estendida visualmente aos relevos que fecham o óculo, o Aleijadinho imprimiu sua marca pessoal à fachada dessa igreja excepcional e repetiu a mesma façanha na decoração interna, na qual trabalharia por cerca de vinte anos[24].

A decoração interna de São Francisco pode ser relacionada a fontes germânicas, pela integração unitária dos espaços da nave e da capela-mor, com inserção dos púlpitos nas pilastras do arco-cruzeiro, como nas igrejas da Baviera. Os focos de atenção são o retábulo do altar-mor e a

---

[24] Quando, em 1774, o Aleijadinho entregou o "risco da nova portada", foi necessário aumentar o vão da porta e deslocar lateralmente as janelas do coro para ajuste do espaço (cf. Germain Bazin, op. cit., p. 229).



FACHADA DA IGREJA DE
SÃO FRANCISCO DE ASSIS
OURO PRETO, MG
FOTO LEVI MENDES
JR/SAMBAPHOTO

"visão celestial" no centro da pintura do forro da nave, para os quais o olhar é conduzido pela sequência dos retábulos laterais e pela projeção das perspectivas. Ocupando toda a parede do fundo da capela-mor, o monumental retábulo dourado e policromado aparece integrado à decoração do forro pela tarja com a representação escultórica da Santíssima Trindade, fazendo-se a passagem de um plano a outro de forma sutil e harmoniosa, como nas decorações do rococó europeu. Nos quatro cantos da abóbada, o mesmo efeito é obtido com a inserção de medalhões ovais com santos franciscanos, interligados à figura central do anjo portador de flores.

Como a distância dos portos litorâneos inviabilizou o uso de azulejos portugueses nas igrejas de Minas Gerais[25], as decorações do rococó mineiro baseiam-se na associação dos efeitos conjugados da talha e da pintura, chegando a última a suprir eventualmente a falta dos azulejos em composições pictóricas executadas "à maneira" destes, como na Capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, entre outros exemplos.

As primeiras manifestações do estilo aconteceram no campo da talha, por volta de 1765, uma década após sua ocorrência nas igrejas do Rio de Janeiro. Dessa época são os retábulos da nave do Santuário de Congonhas, cujo desenho pesado revela que os artistas da região ainda não estavam inteiramente à vontade com os temas formais do novo estilo nesse momento inicial. Cinco anos mais tarde, essas dificuldades já haviam sido superadas, como demonstra o elegante retábulo da capela-mor da mesma igreja, no qual aparece pela primeira vez um motivo ornamental que teria vida longa na talha mineira: a sanefa de perfil sinuoso em forma de balestra[26], completada lateralmente por rocalhas flamejantes.

---

[25] A única exceção é o conjunto da capela-mor da Igreja do Carmo de Ouro Preto, importado de Lisboa em 1784.

O retábulo com coroamento em balestra é um dos mais característicos do rococó de Minas Gerais, não tendo equivalentes em outras regiões brasileiras ou mesmo em Portugal. O escultor Francisco Vieira Servas usou o modelo em todas as suas obras, notadamente nos belos conjuntos do Rosário de Mariana (1770-75) e Carmo de Sabará (1778-1809). Entretanto, como nas talhas pernambucana e carioca, a talha mineira do período rococó desenvolveu em paralelo outros modelos de retábulos, entre os quais duas tipologias merecem especial atenção.

A primeira, de linha mais tradicional, reproduz com pequenas modificações a estrutura básica das criações do rococó litorâneo e pode ser identificada pelo coroamento em frontão, conjugando curvas e contracurvas em oposição, como nos retábulos pernambucanos e cariocas. Esse modelo teve pouca aceitação na talha mineira, apesar de ter sido utilizado em igrejas importantes, como as das ordens terceiras do Carmo de Ouro Preto e São Francisco de Mariana.

A segunda, inteiramente original, foi uma criação de Aleijadinho e ficou circunscrita à sua obra. Balestras e frontões são eliminados do coroamento, desimpedindo o espaço da arcada para a colocação de grupos escultóricos, com destaque para um imponente grupo da Santíssima Trindade, com anjos adoradores nas laterais. O exemplo mais importante é o magnífico retábulo da Capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, projetado pelo Aleijadinho em 1778, mas executado apenas em 1790-94. Entre as particularidades desse retábulo, obra máxima da talha rococó da região mineira, estão a projeção frontal das elegantes colunas externas e as mísulas internas em oblíqua, aspectos que podem ser considerados típicos do estilo pessoal do Aleijadinho[27].

No espaço das naves, a decoração é comandada pela sequência rítmica dos retábulos, tratados como estruturas autônomas, e não inseridos em arcadas, como nas escolas pernambucana e carioca. Esse tratamento independente vai favorecer seu crescimento em altura, para adequação à escala do pé-direito da nave e o desenvolvimento ornamental das sanefas protetoras. Um importante efeito visual de sinuosidade contínua é então obtido pelo movimento ondulatório dessas sanefas ao longo das paredes, acima das quais amplas janelas derramam jorros de luz no interior da nave, iluminando-a de modo uniforme e fazendo cintilar os ornatos dourados da talha contra fundos brancos ou em tons suaves, segundo a estética própria do rococó.

Complemento indispensável das ambientações cenográficas da talha, as pinturas perspectivistas dos tetos abobadados em tabuado corrido também constituem um aspecto original do rococó da região. Um dos exemplos mais antigos é o da capela-mor do Santuário de Congonhas de 1773-74, cuja composição está baseada em uma rede de rocalhas de colorido suave em *degradé* e delicados ramos de flores que envolvem o quadro central com a cena do Sepultamento de Cristo. Mais uma vez, o uso de gravuras germânicas evidencia-se nessa graciosa pintura, assim como na da nave, onde aparecem pela primeira vez as perspectivas arquitetônicas vazadas, presentes em todas as obras do gênero do principal pintor da região, Manuel da Costa Athaíde (1762-1834).

---

[26] Arma medieval de arremesso, com arco de perfil sinuoso.

[27] Os capitéis com volutas invertidas, também apontados como característica pessoal do seu estilo, já existiam na talha mineira no período anterior e têm derivação borromínica, assim como os frontões contracurvados.

A de maior amplitude é, sem dúvida, o forro da nave de São Francisco de Assis de Ouro Preto, executado entre 1801 e 1812, que tem na parte central um suntuoso medalhão com a representação da Virgem da Porciúncula entre nuvens, cercada por uma orquestra de anjos músicos. A junção com as laterais da abóbada é feita por possantes pilastras interligadas por arcos plenos, e nos quatro cantos emergem púlpitos com representações dos Doutores da Igreja. Athaíde deixou também obras importantes em Itaverava e Santa Bárbara. Pode ser observada na última a evolução final de seu estilo nesse campo, com os aspectos decorativos a predominar sobre os efeitos da perspectiva arquitetônica.

Esses efeitos também desaparecem parcialmente nos tetos do pintor Francisco Xavier Carneiro, nos quais a perspectiva se resume a um muro baixo, com varandas arredondadas nos eixos longitudinal e transversal, enquadrando amplo espaço vazio no qual aparece em destaque a cena celestial em requintada moldura de rocalhas. Perdeu-se, infelizmente, num incêndio, uma de suas obras mais importantes, a pintura do forro da nave da Igreja do Carmo de Mariana, de composição similar à da vizinha Igreja de São Francisco de Assis, que atesta seu talento decorativo nos arranjos de rocalhas e flores miúdas da moldura do medalhão no qual figura uma curiosa representação do Dilúvio, com a arca de Noé ao fundo.

Na região de São João del Rei, o rococó religioso também deixou belas pinturas de forros, nas quais se destacaram os pintores José Joaquim da Natividade, cuja obra mais importante são os forros da matriz de São Tomé das Letras, e Manoel Victor de Jesus, pintor da cidade de Tiradentes.

A ESCULTURA RELIGIOSA

Três tipologias distintas podem ser identificadas na escultura religiosa de grande e médio porte[28] destinada ao culto devocional, em geral caracterizada como imaginária sacra[29]. A mais usual é a determinada pela função retabular, ou seja, as imagens cultuadas em retábulos, ocupando o camarim como invocação principal, ou os nichos laterais. As duas outras são o uso em procissões e outros rituais católicos ou a participação em conjuntos escultóricos, em correlação com outras imagens.

A imagem retabular de maiores dimensões era naturalmente a do padroeiro da igreja, cultuado na capela-mor. Feita para ser vista à distância, trata-se em geral de imagem expressiva tanto no rosto quanto na gestualidade. Podem ser tomados como exemplo, entre muitas outras de igual interesse, a do compassivo do Santo Antônio do Convento franciscano do Rio de Janeiro e o São Francisco de Paula do Aleijadinho, cujo olhar penetrante atinge de chofre o espectador, católico ou não, do alto do trono de sua igreja em Ouro Preto.

---

[28] As imagens de pequeno porte, conhecidas com imagens de oratório, eram destinadas ao uso nas residências.

[29] Ao contrário dos italianos e espanhóis, os portugueses privilegiaram o uso devocional de esculturas nos retábulos, em detrimento das pinturas.

Quando confeccionadas juntamente com o retábulo ao qual eram destinadas, as imagens retabulares têm perfeita integração formal e estilística com ele. Esculturas destinadas a retábulos maneristas apresentam, via de regra, linhas sóbrias e panejamento vertical, como o São Lourenço da capela jesuíta de Niterói ou as imagens dos retábulos da antiga igreja jesuíta do Morro do Castelo, atualmente na Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso, no Rio de Janeiro. Já os dinâmicos retábulos barrocos da fase joanina, com colunas torsas e ornamentação exuberante, pressupõem esculturas movimentadas com policromia e douramento abundantes, enquanto os da fase rococó, de linhas mais suaves e elegantes, têm como complemento natural imagens com as mesmas características.

Com relação aos retábulos joaninos, um excelente exemplo são as imagens jesuítas dos dois retábulos do cruzeiro da Catedral de Salvador, que parecem entreter uma "sacra conversação", em perfeita coordenação de gestos e atitudes. Para o rococó, vale lembrar o harmonioso conjunto de retábulos e imagens da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Mariana, confeccionados por um mesmo escultor, o português Francisco Vieira Servas, contemporâneo e concorrente do Aleijadinho, como já foi mencionado.

Observe-se que situações de perfeita adequação formal, como ocorre com os exemplos citados, são extremamente raras no Brasil, tanto em virtude das mudanças devocionais e litúrgicas ocorridas nos séculos XIX e XX[30] quanto dos deslocamentos de imagens dentro das próprias igrejas ou para outras igrejas, para museus ou até mesmo coleções particulares. Também a importação de imagens portuguesas, frequente na época colonial, sobretudo nas igrejas das ordens religiosas e das irmandades de maiores recursos, fez excluir o próprio Aleijadinho da encomenda das imagens dos padroeiros das igrejas das ordens terceiras franciscanas e carmelitas para as quais trabalhou.

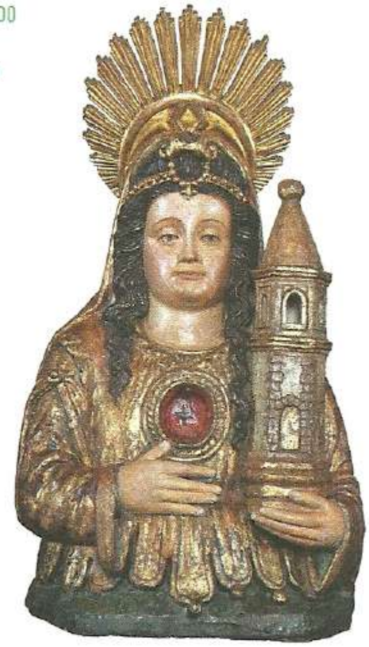
Para o século XVIII, é preciso ainda levar em conta a voga das imagens processionais articuladas e comportando roupagens e cabeleiras naturais para maior efeito realista nas procissões ou dentro das próprias igrejas. Grande número de igrejas brasileiras conserva imagens desse tipo, que inclui as chamadas "imagens de roca"[31], tanto nos próprios retábulos quanto em depósito nas sacristias e em outras dependências anexas. Se algumas perderam a função processional, por terem desaparecido as antigas procissões das quais tomavam parte, outras conservam as duas funções, como as populares imagens de Nossa Senhora das Dores e do Senhor dos Passos, ainda hoje presentes na maioria das igrejas paroquiais.

Os conjuntos escultóricos integram imagens narrativas, assim chamadas pela sua participação em uma cena "narrada", fora da qual sua atitude e movimentação perdem parte do significado. É o caso notadamente das Virgens de Calvário, de gestualidade dramática e olhar voltado para o alto, em direção ao Cristo crucificado, com o qual são postas em correlação. Os conjuntos mais frequentes na arte colonial brasileira eram, como ainda hoje, os populares presépios, montados em todas as igrejas na época do Natal. Da mesma forma, na Semana Santa eram montados os Passos da Paixão em

---

[30] O Concílio Vaticano II (1965) reduziu de modo drástico o número de imagens nos retábulos das igrejas.

[31] Nas "imagens de roca", o corpo destinado a permanecer invisível sob as roupagens é reduzido a uma armação de ripas de madeira.



FREI AGOSTINHO DA PIEDADE
BUSTO RELICÁRIO DE SANTA BÁRBARA,
SÉC. XVII
BARRO POLICROMADO
ALT. 54 CM
MOSTEIRO DE SÃO BENTO DA BAHIA
FOTO SÉRGIO BENUTTI

diferentes igrejas, tradição que ainda se conserva em algumas cidades históricas, como São João del Rei, em Minas Gerais.

Os Passos podiam também figurar de modo permanente em capelas construídas no tecido urbano das povoações, chamadas de Passos de Rua, existentes até hoje em cidades como Ouro Preto, São João del Rei e Olinda, ou ainda em capelas reunidas em sequência na ladeira de acesso a uma igreja em situação elevada, configurando o tema do Sacromonte, que conheceu um magnífico exemplo nos Passos do Aleijadinho em Congonhas, Minas Gerais.

Da mesma forma que a arquitetura, a escultura religiosa está subordinada às diretrizes e aos programas específicos da Igreja secular e das ordens religiosas que encomendavam as obras. Portanto, se o século XVII maneirista determinou características gerais nas esculturas, como as posturas e expressões severas e os panejamentos retos e com pouca movimentação, por outro lado é possível observar que as imagens jesuítas são mais retóricas, já que destinadas a apoiar as pregações; as beneditinas, mais concentradas, como convém a uma ordem contemplativa; e as franciscanas, mais conviviais e familiares, como os populares frades franciscanos.

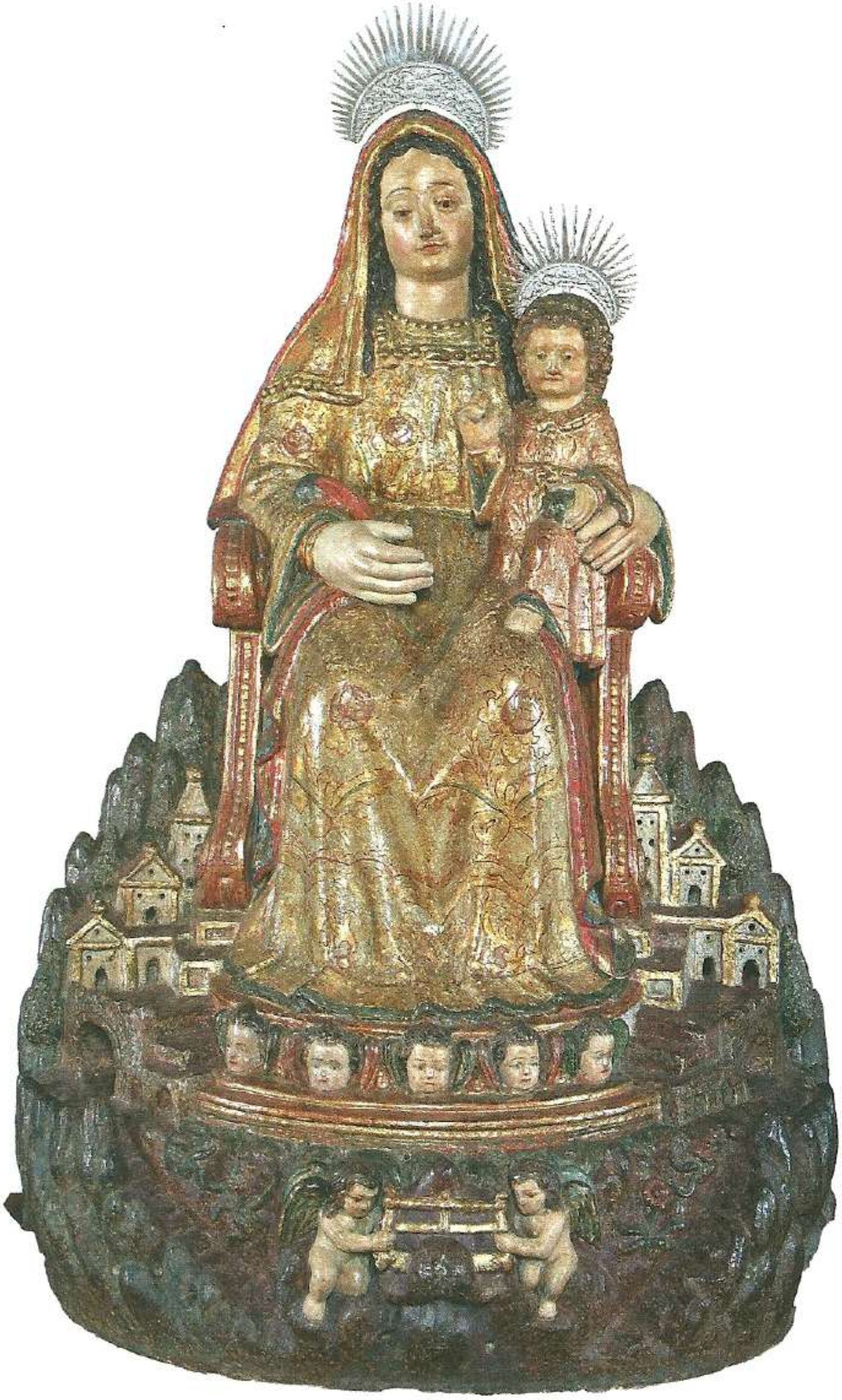
As principais variações verificam-se, portanto, no âmbito das próprias ordens religiosas, e não das regiões, como no século XVIII, aspecto reforçado pelo fato de os mesmos religiosos artistas executarem esculturas para diferentes fundações de uma mesma ordem em pontos diversos do território brasileiro.

O caso dos escultores beneditinos Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus, que atuaram no mesmo período e faleceram ambos em 1661, pode ser tomado como exemplo, já que trabalharam para diversos mosteiros do litoral, de Olinda a São Paulo[32]. De origem portuguesa, Frei Agostinho da Piedade foi para o mosteiro da Bahia ainda jovem, onde ensinou o ofício de escultor ao monge brasileiro Frei Agostinho de Jesus. Entre suas obras mais importantes estão as imagens de Nossa Senhora de Montesserate e a de Santana Mestra com a Virgem Menina, ambas atualmente no acervo do Museu de Arte Sacra de Salvador.

No século XVIII, o desenvolvimento das cidades do litoral e da região das Minas Gerais, do ouro e dos diamantes, estimulou a

---

[32] Esses escultores foram estudados de forma exemplar pelo monge historiador D. Clemente da Silva-Nigra (cf. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus*). Ainda não foram feitos estudos similares para as outras ordens religiosas.



FREI AGOSTINHO DA PIEDADE
*NOSSA SENHORA DE
MONTESSERRATE*, SÉC. XVII
BARRO POLICROMADO
ALT. 92 CM. INSTITUTO
GEOGRÁFICO E
HISTÓRICO DA BAHIA
FOTO SÉRGIO BENUTTI

demanda e a produção de bens necessários à vida das populações, produzidos no âmbito das oficinas urbanas dirigidas por artífices e artistas de especialidades diversas. A produção das imagens religiosas passa então, progressivamente, para essas oficinas, existentes em todas as vilas e até mesmo nas povoações, experimentando importantes variações, segundo as regiões. Os clientes privilegiados da encomenda passaram a ser as irmandades e ordens terceiras, associações laicas que conheceram notável expansão no período e construíram igrejas próprias, e era necessário provê-las de imagens devocionais.

As principais escolas regionais de imaginária religiosa do Setecentos brasileiro foram as da Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Maranhão, polos do poder econômico, político e cultural do período, juntamente com o Rio de Janeiro[33]. As características gerais das imagens setecentistas, definidas com mais evidência a partir da época joanina, por volta de 1730, são os panejamentos movimentados, a policromia e o douramento requintados e as expressões fisionômicas e gestualidade mais expressivas. Na últimas décadas do século, esses aspectos suavizam-se, embora não seja possível definir com clareza uma imaginária rococó, em comparação com o período barroco, lembrando ainda que regiões como a Bahia e o Maranhão não conheceram o rococó religioso em escala abrangente, como ocorreu em Minas Gerais e Pernambuco.

Entre as escolas mencionadas, a da Bahia é a de produção mais extensiva, tanto pela situação de primeiro plano de Salvador na administração religiosa da Colônia[34] quanto pela demanda de imagens das oficinas baianas no mercado interno. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, as imagens baianas tornaram-se conhecidas pelo refinamento da gestualidade, pelos panejamentos movimentados e, sobretudo, pela policromia de cores vivas, com douramento de efeito vistoso e atraente. Outras características são a dramaticidade das representações dos Cristos da Paixão e a suavidade dos rostos femininos, em especial nas representações da Virgem Maria.

Os principais escultores baianos com obras identificadas são Félix Pereira Guimarães (*c.* 1736-1809) e seu discípulo Manuel Inácio da Costa (1762-1857), sem dúvida o principal escultor de imagens sacras do período, com grande número de obras em igrejas e museus da região e até mesmo de outros estados. São notáveis, entre outras, a série de Passos ainda nos retábulos de origem da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, bem como a do Museu de Arte Sacra de Salvador.

A imaginária religiosa pernambucana é mais diversificada do que a baiana, possivelmente em função do maior número de oficinas nos principais núcleos urbanos dos atuais estados de Pernambuco, Paraíba e Alagoas, que integravam, no século XVIII, a Capitania geral de Pernambuco. Sua policromia, de grande apuro técnico, incluía quase sempre douramento

---

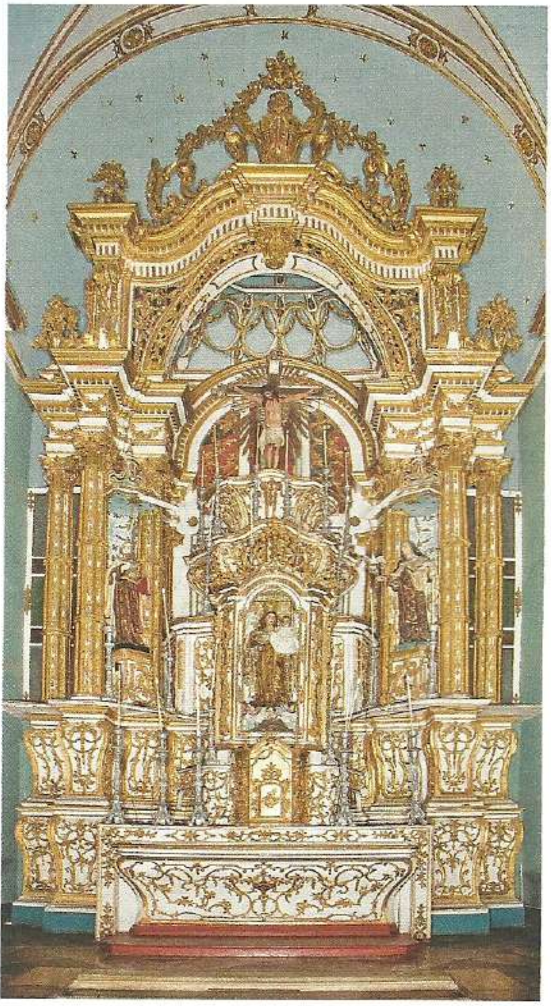
[33] O Rio de Janeiro não desenvolveu uma imaginária com características específicas nesse período, fato que parece estar ligado ao gosto pelas imagens portuguesas e à facilidade de importá-las, já que a cidade era o principal porto de escoamento do ouro de Minas Gerais para Portugal.

[34] Salvador foi sede do primeiro bispado brasileiro, instituído em 1554, e do primeiro arcebispado, com jurisdição sobre os demais, a partir do século XVIII.

MANOEL INÁCIO DA COSTA
SENHOR DO BOM
CAMINHO, SÉC. XIX
MADEIRA POLICROMADA
E PRATA, ALT. 200 CM
IRMANDADE DE NOSSA
SENHORA DO PILAR

FOTOS SÉRGIO BENUTTI

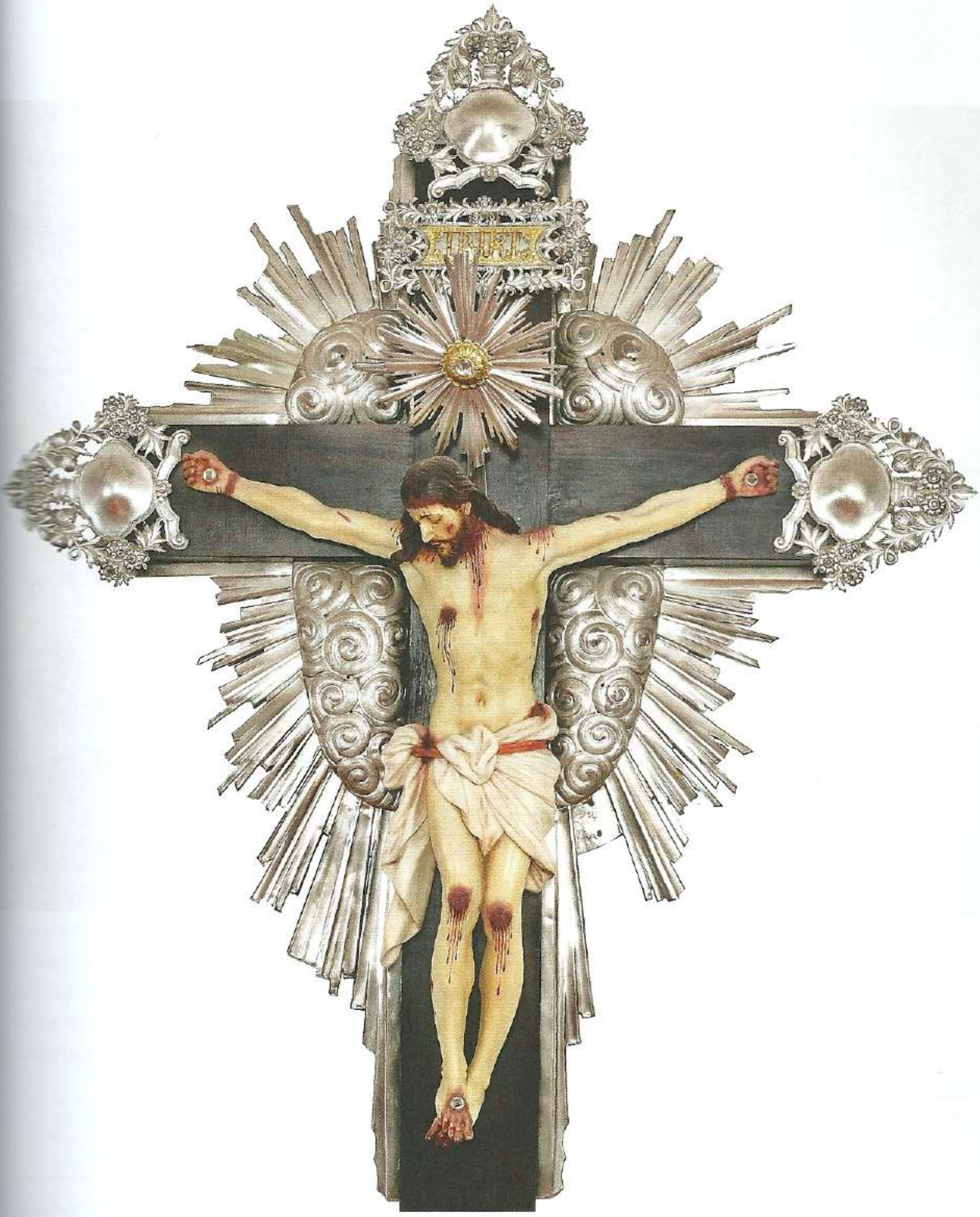
IGREJA DA ORDEM
TERCEIRA DO CARMO/
CAPELA-MOR
SALVADOR, BA

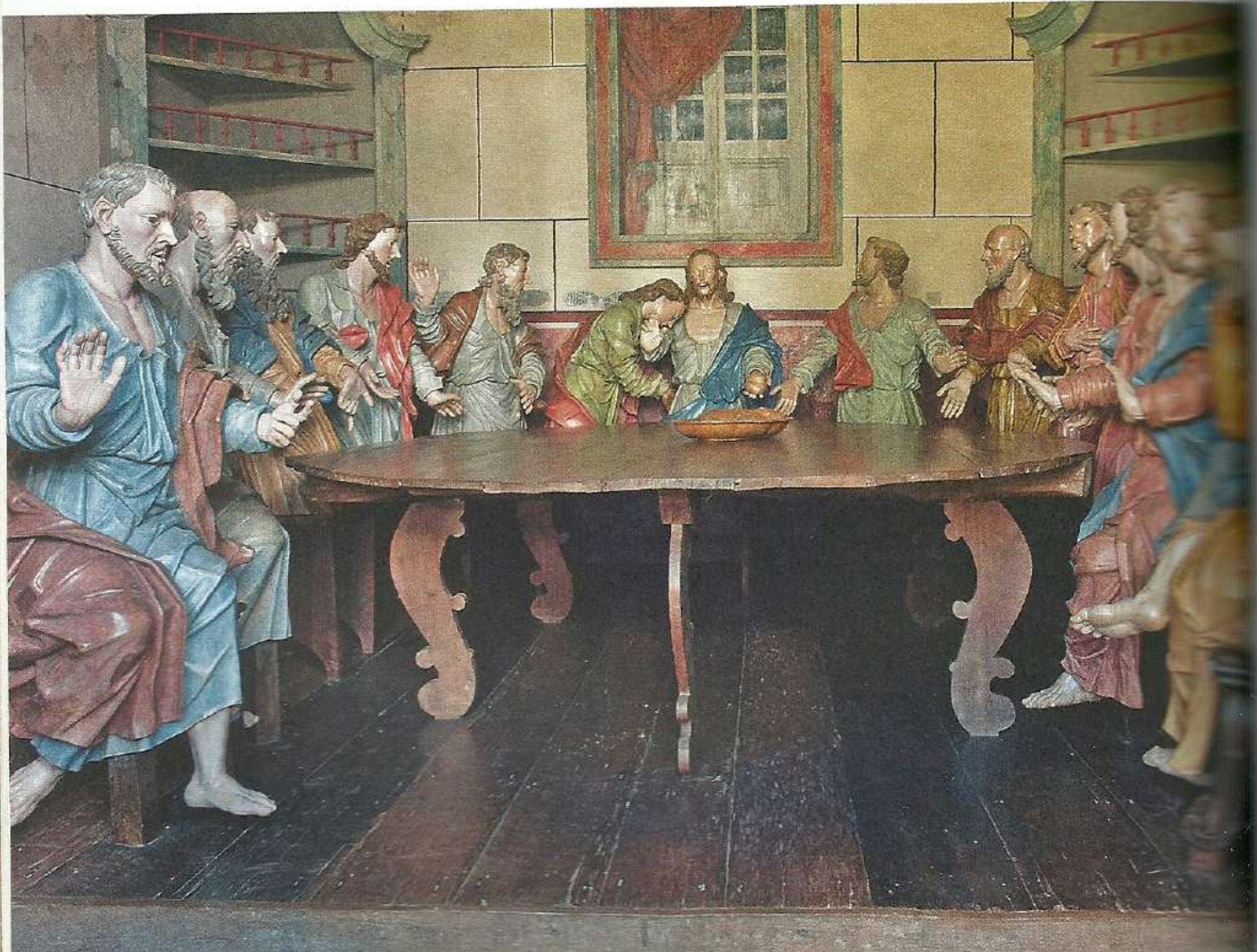


integral, com requintados desenhos ornamentais, como é o caso das imagens portuguesas. As expressões fisionômicas são variadas e os panejamentos, movimentados. Entre os escultores de maior renome figuram Antônio Spangler Aranha, João Pereira e Luís Nunes, bem como Manuel da Silva Amorim, que prolongou no século XIX a herança formal e técnica da imaginária setecentista pernambucana.

Quanto à imaginária maranhense, seu estudo deve ser posto em correlação com o das oficinas jesuítas do Norte do país, abrangendo também o Grão-Pará, cuja produção continuou na mão de artistas leigos após a expulsão da ordem, em 1759. Um significativo acervo dessas imagens, de uma simplicidade algo ingênua, mas com poderosa força expressiva, pode ser visto nos museus de Arte Sacra de São Luís e Belém, o último instalado atualmente no prédio do antigo Colégio Jesuíta de Santo Alexandre.

No conjunto das escolas citadas, a de Minas Gerais é sobretudo conhecida pela fama do Aleijadinho, cujo estilo pessoal influenciou numerosos artistas da região. De um modo geral, a imaginária mineira é mais sóbria do que a dos centros litorâneos, e sua policromia e seu


INRI



ALEIJADINHO
PASSO DA CEIA
CONGONHAS
DO CAMPO, MG
FOTO WALMIR
MONTEIRO/
SAMBAPHOTO

douramento, mais discretos. Tais aspectos não excluem acentuados graus de diversidade e originalidade, determinados por condicionamentos específicos da colonização da região, como a ausência das ordens religiosas e a multiplicação de núcleos urbanos nas áreas de mineração. Se, por um lado, a distância dos portos litorâneos dificultou a importação de imagens portuguesas, por outro, a riqueza econômica produzida pela mineração atraiu e facilitou a imigração de artistas de primeiro plano, como Francisco Xavier de Brito, procedente de Lisboa, cujo estilo teria grande influência na formação do Aleijadinho escultor, ou ainda o já citado Francisco Vieira Servas, da região de Braga, que popularizou em Minas o tema do Anjos tocheiros de capela-mor, típicos do Norte de Portugal[35].

No conjunto de imagens retabulares que saíram das mãos do Aleijadinho e sua oficina[36], o principal destaque são as representações dos santos carmelitas São João da Cruz e São Simão Stock, executadas em 1778-79 para os altares laterais da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de Sabará, bem como a excepcional Santana Mestra, possivelmente destinada ao altar-mor, hoje no acervo do Museu do Ouro. Essas esculturas constituem um referencial importante pelo fato de serem obras documentadas do período de maturidade de seu estilo, mais realista e com menor participação dos oficiais, do que as imagens dos Passos de Congonhas, executadas duas décadas mais tarde, entre 1796 e 1799.

Totalizando um impressionante conjunto de 64 esculturas, os Passos dividem-se em sete grupos, representando em sequência os episódios: Ceia dos Apóstolos, Agonia no Jardim das Oliveiras, Prisão, Flagelação, Coroação de Espinhos, Caminho do Calvário e Crucificação. Esses grupos ocupam capelas individuais[37] na rampa de acesso ao Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, segundo o modelo estabelecido em Braga, onde foi construído o mais importante sacromonte português do gênero. É importante registrar que, em fins do século XVIII, a série de grupos escultóricos dos Passos da Paixão das capelas construídas em Braga era praticamente a mesma que foi encomendada ao Aleijadinho, com exclusão do grupo do *Ecce Homo*[38], possivelmente eliminado com a obra em curso, já que o título figura na cartela da quarta capela.

Terminadas as esculturas dos Passos, o Aleijadinho iniciou em 1800 o conjunto monumental dos doze profetas em pedra-sabão para o adro e a escadaria de acesso à igreja, completado cinco anos mais tarde. Essa obra, a última de grandes proporções de sua carreira artística, pode ser considerada criação original de seu talento, pois inexistem conjuntos proféticos da mesma amplitude na arte portuguesa ou mesmo europeia do período.

---

[35] O melhor exemplo conservado é o elegante par feito para a capela-mor da matriz de Santa Bárbara, atualmente no acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

[36] Cf. Myriam A. Ribeiro de Oliveira *et al. O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*.

[37] Com exceção da quarta capela, que abriga dois grupos de Passos, por ter sido reduzido para seis o número de capelas (originalmente, seriam sete).

[38] Literalmente "Eis o Homem", palavras usadas por Pilatos na apresentação do Cristo aos judeus.

MISSÃO FRANCESA / JOACHIM LE BRETON / DOM JOÃO VI / ANTONIO JOSÉ LANDI / JOSÉ TEÓFILO DE JESUS / ANTÔNIO JOAQUIM FRANCO VELASCO / LUIZ GONZAGA DUQUE ESTRADA / JEAN-BAPTISTE DEBRET / GRANDJEAN DE MONTIGNY / FÉLIX-ÉMILE TAUNAY / MANUEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE /

MESTRE VALENTIM / MANUEL DIAS DE OLIVEIRA / LEANDRO DE CARVALHO / NICOLAS ANTOINE TAUNAY /

ARTE E ACADEMIA ENTRE POLÍTICA E NATUREZA (1816 A 1857)

CHARLES SIMON PRADIER / ZÉPHERIN FERREZ / FERDINANDO KRUMHOLZ / HERCULE FLORENCE

Missão Artística Francesa. Este é, certamente, um dos fatos mais comentados pela historiografia e mais lembrados pelos leitores quando analisamos a história da arte no Brasil do século XIX. Ponto de partida para a compreensão do período, sabemos que os artistas franceses que integravam essa "Missão", em 1816, impulsionaram a organização de um sistema artístico acadêmico que pretendeu, acima de tudo, garantir ao artista um espaço na esfera pública.

Liderados por Joachim Le Breton, seus integrantes estabeleceram as bases para o ensino da arte, que provinham, em sua maior parte, de modelos acadêmicos internacionais adaptados a um contexto social e artístico bastante diferente do francês. Esse ambiente artístico carioca incluía uma pequena escola de desenho, engenheiros militares, artistas e aprendizes escravos que trabalhavam principalmente na construção de poucas edificações públicas, na arte do retrato e da pintura religiosa. O projeto inicial dessa "Missão" – que dizia respeito a uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios idealizada por Le Breton – originou, anos depois, a Academia Imperial de Belas-Artes, instituição de fundamental importância para a formação dos brasileiros no campo da arte e para a constituição do gosto público e do privado no Brasil. Artistas franceses como o pintor de história Jean-Baptiste Debret, o arquiteto Grandjean de Montigny, o pintor de paisagem Félix-Émile Taunay, além do brasileiro Manuel de Araújo Porto-Alegre – discípulo de Debret –, foram alguns dos principais articuladores desse sistema até a década de 1850,

ELAINE DIAS
DOUTORA EM HISTÓRIA PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (2005). ESPECIALIZOU-SE EM HISTÓRIA DA ARTE NO INSTITUT NATIONAL D'HISTOIRE DE L'ART, EM PARIS, COMO BOLSISTA GETTY (2002-03). É MESTRE EM HISTÓRIA DA ARTE E DA CULTURA (2001) E GRADUADA EM CIÊNCIAS SOCIAIS PELA UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (1998). CONCLUIU PÓS-DOUTORADO NA UNIVERSITÉ DE PARIS IV E NA FAU-USP.

propiciando não só a formação das primeiras gerações de artistas em uma academia brasileira, mas a realização de exposições, a atribuição de prêmios aos alunos e o nascimento da crítica de arte, condições essenciais para o desenvolvimento do sistema artístico.

Além disso, ao longo de sua história, é possível percebermos o quanto esse campo moldado por formas internacionais apresentou-se, de certa maneira e em alguns momentos, mais aberto ao diálogo entre as artes do que em outros países de tradição acadêmica consolidada. Vale a pena citar, por exemplo, o caso da inserção dos daguerreótipos e da fotografia nas exposições, o que tornou esse universo mais aberto a adaptações e transformações.

De qualquer modo, muitas foram as manobras para fazer que a arte encontrasse, de maneira plena, o seu lugar em uma sociedade de pretensões modernas, mas ainda bastante marcada por características coloniais e escravistas. Nessa busca, a arte encontrava espaço sobretudo nas instituições públicas. Artistas estrangeiros e os brasileiros aqui formados trabalharam especialmente para representar a jovem nação, em uma insistente busca de sua identidade visual, entre tentativas realistas e idealistas em constante construção.

Nesse sentido, alguns gêneros artísticos foram requisitados prontamente, entre eles o retrato, a pintura de história e a pintura de paisagem. Ao longo da primeira metade do século XIX ocorre a criação de uma iconografia política estrategicamente concebida para cada um dos monarcas, além de uma abordagem por vezes particular da natureza brasileira, parte fundamental dessa representação visual de caráter político e nacionalista.

Para contar um pouco dessa história, organizamos este texto em uma linha do tempo: partimos de 1816 e chegamos a 1857. A primeira data foi escolhida pelas razões expostas e a segunda, por corresponder ao ano em que Manuel de Araújo Porto-Alegre sai da Academia, após realizar a Reforma Pedreira e iniciar um importante legado para as futuras gerações. Serão mostradas as etapas de desenvolvimento do ensino da arte em seu contexto social, cultural e político brasileiros e as especificidades dos trabalhos de alguns artistas em determinados momentos. A partir do ambiente carioca e oficial do ensino da arte, traremos para a discussão a produção artística de outros estados brasileiros, objetivando não só o diálogo, mas também a análise de particularidades de outros lugares.

UMA MISSÃO EM PLENO SÉCULO XIX?

Não há como desvincular a palavra "missão" de um sentido religioso ou civilizador. É bastante provável que tenha sido essa a intenção de Afonso d'Escragnolle Taunay, que, ao cunhar o termo em seus escritos[1], eternizou a ideia de que os franceses vieram para impulsionar o progresso artístico e científico na corte de D. João VI, na corrente dos grandes feitos por ele realizados desde 1808.

Além da questão do progresso e de seu caráter "civilizatório", durante muito tempo pensou-se que esses artistas haviam rompido com a tradicional arte barroca para incorporar a estética neoclássica. Mais ainda, não só teriam colocado um fim ao percurso do barroco no

---

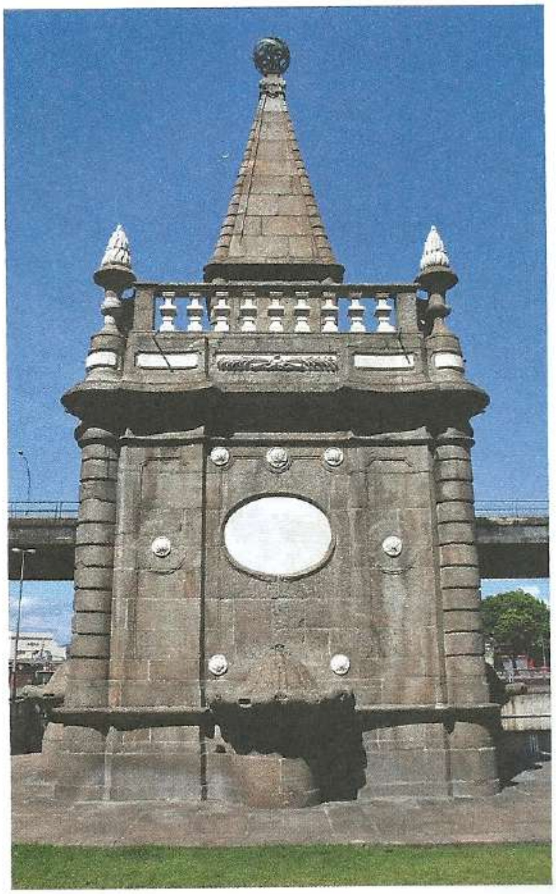
[1] O termo aparece pela primeira vez em seu artigo "A missão artística de 1816 e o meio colonial fluminense", publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, v. XVI, 1911.

Brasil, mas teriam sido convidados pelo rei D. João VI para realizar tal proeza, colocando em prática o projeto de uma escola ou academia de artes. Se levássemos a cabo esse raciocínio, associando as duas ideias, poderíamos então concluir que D. João VI teria sido, ele próprio, o responsável pela ruptura de uma suposta continuidade do barroco brasileiro.

Essa conclusão seria suficiente, no entanto, para refletirmos acerca da origem do processo da chegada dos franceses ao Brasil. Uma primeira questão é que nem o barroco – de resto bem mais complexo do que seu vínculo ao ambiente português – sofreu uma ruptura em sua trajetória, como já ressaltou Mário Barata, tampouco D. João VI teria convidado esses artistas a instalar sua escola no Rio de Janeiro. Também é questionável que o neoclassicismo vigorou no Brasil unicamente pelas mãos dos franceses[2].

É possível demarcar um pouco mais esse terreno, com a produção, por exemplo, do arquiteto italiano Antonio José Landi, atuante na região do Amazonas entre 1753 e 1791 como membro da Comissão de Demarcação de Fronteiras entre Portugal e a Espanha na América do Sul[3]. Sua formação na Academia Clementina de Bolonha, com Fernando Galli Bibiena, fez que sua arte transitasse entre o barroco e o neoclassicismo, características estas que podem ser vistas na Catedral Metropolitana ou no Palácio dos Governadores de Belém[4]. Além de Landi, houve o efetivo interesse da Corte portuguesa em ampliar a formação clássica de seus artistas na Itália. No Rio de Janeiro, Manuel Dias de Oliveira ampliou seu clássico aprendizado na Academia de San Luca, em Roma, e o Mestre Valentim deu às obras do Passeio

MESTRE VALENTIM
CHAFARIZ, 1789
PRAÇA XV DE NOVEMBRO,
RIO DE JANEIRO
FOTO ROGÉRIO REIS/TYBA

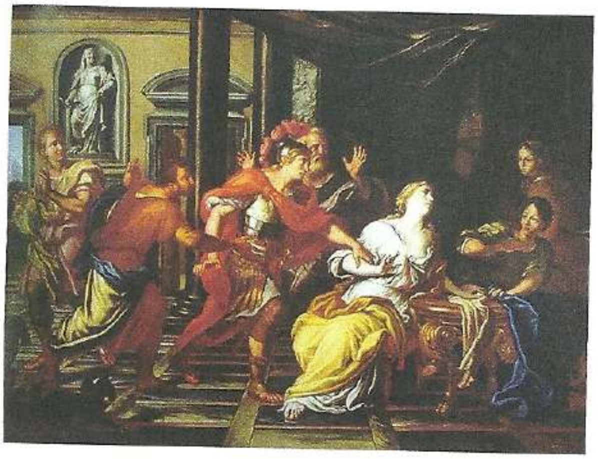


---

[2] Ver Mário Barata. "As artes plásticas de 1808 a 1889". In: Sergio Buarque de Hollanda. *História geral da civilização brasileira*.

[3] A comissão foi organizada por D. João V e depois por D. José I. Ver Anna Maria Matteucci, "Arquitectura desenhada e arquitectura construída em Bolonha na primeira metade de Setecentos", e Izabel Mayer Godinho Mendonça, "Portugal e Brasil [1750-1791]". In: *Amazónia Felsínea: António José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazónia do século XVIII*.

4 Idem.



JOSÉ TEÓFILO DE JESUS
A MORTE DE LUCRÉCIA,
S. D. ÓLEO SOBRE
TELA, 48 X 64 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE
DA BAHIA, SALVADOR

PÁGINA AO LADO
ANTONIO JOAQUIM
FRANCO VELASCO
RETRATO DE SENHORA,
1817. ÓLEO SOBRE
TELA, 76,4 X 59 CM
COLEÇÃO MUSEUS
CASTRO MAYA – IPHAN/
MINC, RIO DE JANEIRO

Público características neoclássicas. Segundo Gomes Pereira, os trabalhos de Valentim evidenciam "uma mudança de gosto, certamente influenciada pelos modelos portugueses contemporâneos, que apontavam para um interesse maior em obras laicas e no retorno ao classicismo"[5]. Também sabemos o quanto a escola baiana de pintura vinculou-se muito mais ao classicismo romano[6] do que propriamente a um sistema de representação colonial e barroca. José Teófilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco mostraram suas afinidades neoclássicas na pintura de história e na retratística, como notamos, respectivamente, em *A morte de Lucrécia* e no *Retrato de senhora*[7].

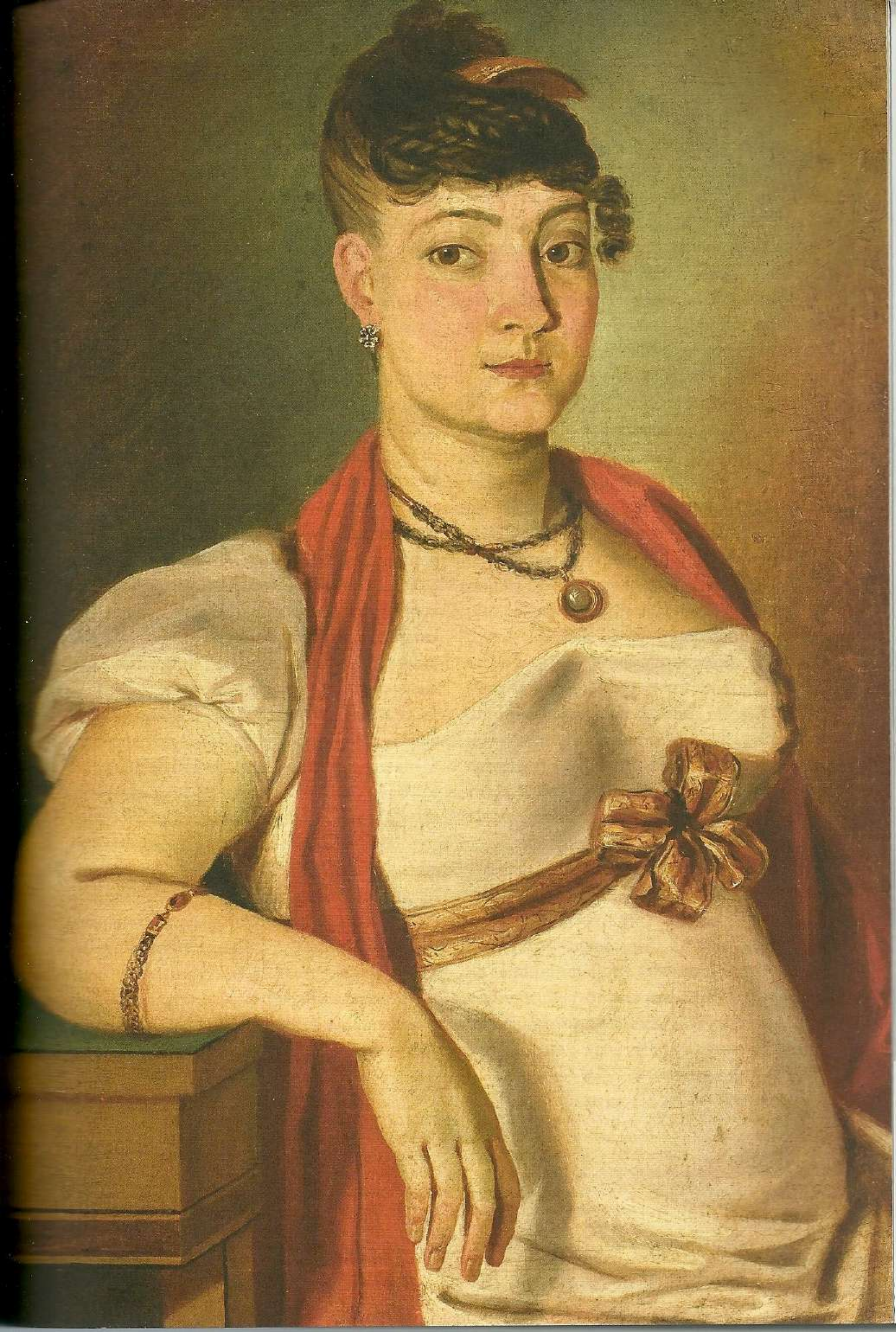
Ainda que a pintura colonial sobrevivesse no Brasil, principalmente na esfera religiosa, nota-se que havia em outros lugares certa abertura a outras formas de representação artística, sendo, portanto, pouco facultado a esses franceses a responsabilidade pela suposta ruptura desse processo.

Por outro lado, ao pensar novamente na hipótese do convite de D. João, a partir dos contextos artístico e social carioca, imaginamos como os engenheiros militares – de resto simpatizantes do neoclassicismo, como no caso da construção do Passeio Público – e os poucos artistas que aqui se estabeleceram – como Manuel Dias – receberiam a notícia da possível escolha de franceses em lugar daqueles que aqui já trabalhavam. Mais ainda, parece estranho que tenha partido de um Bragança expulso da Europa por Napoleão em 1808 a ideia de chamar franceses partidários do corso para desenvolver esse projeto, por mais que as relações com a França recomeçassem nesse período, pela via da Restauração. Por que teria D. João VI feito essa escolha, em lugar de chamar seus compatriotas portugueses ou mesmo seus aliados ingleses para impulsionar o sistema artístico no Rio de Janeiro?

É imprescindível ressaltar que um decreto assinado em 1816 para a fundação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios seria a prova do consentimento de D. João para com os artistas já

---

[5] Ver Sônia Gomes Pereira. *Arte brasileira do século XIX*, p. 14.
[6] Luciano Migliaccio. *Século XIX*. Catálogo *Mostra do Redescobrimento Brasil + 500*, p. 40.
[7] Ver Carlos Ott. *A escola baiana de pintura: 1764-1850*.



estabelecidos no Brasil. Para corroborar essa história, temos um leque de argumentos. O primeiro deles vem de Debret, que, em sua obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada entre 1834 e 1839 na França, relata que o diplomata português Marquês de Marialva havia sido um dos principais articuladores da vinda do grupo ao Brasil. Mentor de um projeto de progresso industrial para um reino de grande futuro, ele teria contatado os franceses para levar adiante o plano no Rio de Janeiro[8].

Depois de Debret, e ainda no terreno do século XIX, Luiz Gonzaga Duque Estrada[9] descreve as aventuras da "Colônia Le Breton", comentando o projeto de fundação de tal escola como "concebido" pelo príncipe regente D. João VI. Alguns anos depois, será Adolfo Morales de los Rios Filho[10], em sua obra sobre a história do ensino artístico no Brasil, que tecerá comentários sobre a chegada dos franceses e todos os decretos originados

Já no século XX, uma das principais obras a tratar do tema foi *A Missão Artística de 1816*[11], de Escragnolle Taunay, que, como membro da família, dava ao evento os louros de sua oficialidade, embora oferecesse um caminho um tanto quanto diferenciado para sua compreensão. Taunay relata a existência de documentos que comprovam a ligação de Le Breton com a Corte portuguesa na Europa e já considera, em seus escritos, que a ideia teria partido desse último, contando depois com a ajuda de D. João na proteção dos artistas no Brasil. Taunay ressalta também o papel de uma figura política importante nesse período, o Conde da Barca, francófilo que teria apoiado a vinda dos artistas.

Contrapondo a versão de Taunay, há aquela de Mário Pedrosa[12], que reforça a chegada voluntária dos franceses ao Rio de Janeiro. Pedrosa, assim como Taunay, cita os documentos que evidenciam as relações estabelecidas entre eles e os portugueses ainda na Europa, mas indica que Le Breton teve total responsabilidade sobre o projeto de sua autoria a ser instalado no Brasil, sem o convite de D. João[13].

Os documentos mencionados por Taunay e Pedrosa são correspondências trocadas entre Le Breton e o diplomata português Cavaleiro Francisco José Maria de Brito, em Paris[14]. Na primeira carta, datada de 1815, Brito pede informações à Corte portuguesa sobre os artistas franceses que "se propunham passar a este continente" e que "desejavam e necessitavam ajudas de custo" para tal viagem[15]. Ele se refere às intenções de Le Breton de implantar um projeto que desenvolvesse a indústria e as artes no Brasil[16], tendo em vista as vantagens da Corte ali instalada e o processo migratório que ocorria na Europa naquele momento, com a queda de Napoleão.

Le Breton relata a Brito a exclusão de qualquer perigo revolucionário aos diplomatas portugueses, ponto mais do que fundamental para o período em questão. Acerca do crescimento futuro do Brasil, enfatiza: "É necessário ao Brasil o crescimento da indústria, visto que os Estados que o rodeiam o adquirem a cada dia e tomarão um crescimento muito grande." Para tanto, pretendia trazer, além de artistas, os chamados "talentos práticos", como engenheiros de pontes, pavimento, construção naval e minas[17]. Por outro lado, Le Breton parece ignorar a tradição da engenharia militar portuguesa, ao pretender trazer esses profissionais, embora pensasse, provavelmente, na delicada situação europeia com a Restauração. Para as Belas Artes, para integrar o projeto industrial e artístico seriam suficientes um ou dois pintores, escultores e arquitetos, um gravador e um desenhista de instrumentos, incluindo a família Taunay.

---

[8] Ver Jean-Baptiste Debret. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo / Brasília: Martins, INL, 1975, p. 246.

[9] Luís Gonzaga-Duque Estrada. *A arte brasileira*.

[10] Adolfo Morales de los Rios Filho. *O ensino artístico. Subsídio para a sua história. Um capítulo – 1816-1889*.

[11] Affonso d'E. Taunay. *A Missão Artística de 1816*.

[12] Mário Pedrosa. "Da Missão Artística: seus obstáculos políticos". In: Otília Arantes. *Acadêmicos e modernos*.

[13] Ver Elaine Dias. "Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816". *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*.

[14] É possível que Taunay e Pedrosa tenham analisado esses documentos no Brasil.

[15] Ofício nº 22. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa.

[16] Le Breton ressalta o exemplo da Academia de los Nobles Artes da Cidade do México.

[17] Ofício nº 21, 3 out. 1815. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

É interessante notar que as respostas dadas a Le Breton enfatizam que não haveria nenhuma instrução ou autorização da Corte para a viagem[18], ainda que Cavaleiro de Brito estivesse apoiando o projeto, sobretudo a parte relativa à indústria e à vinda de artistas como Taunay, o gravador suíço Charles Simon Pradier e o arquiteto Grandjean de Montigny. Para reforçar a resposta de Brito, o Marquês de Aguiar afirma: "Não entro por nada na expedição projetada por Mr. Lebreton, bem que esteja certo de suas boas intenções e escolha acertada. Fico esperando as Reais Ordens para me saber regular acerca de semelhantes pretensões."[19] E, dois meses depois, Cavaleiro de Brito reafirma que "faltavam instruções a esse respeito", reconhecendo a política iluminada do projeto, embora não pudesse "dar nenhuma promessa para o futuro"[20]. Poderiam, porém, recebê-los e protegê-los, e isso acontecerá com a acolhida do Conde da Barca na chegada dos franceses. E finaliza: "nesta empreitada que é toda vossa, espero que reconhecereis não vos ter dado nem promessa, nem tomado nenhuma atitude contra o meu governo. Toca somente a ele vos conceder a acolhida hospitaleira que os talentos e a indústria têm sempre obtido na nossa casa, à sombra das leis sábias e paternais que tantos estrangeiros devem abençoar por reconhecimento"[21]. A história está, no entanto, longe de ser resolvida por completo, e outros documentos ainda não encontrados nos arquivos portugueses e brasileiros podem sugerir novas hipóteses e apimentar mais ainda a complexa vinda dessa "Missão".

A "acolhida" acontece, e os franceses chegam em 1816. Após essas respostas da diplomacia portuguesa, se considerarmos novamente o relato de Debret na *Viagem pitoresca*, poderíamos pensar que ele se refere a uma versão oficial da chegada do grupo ao Brasil. Com a aceitação de D. João VI e a proteção aos franceses recém-chegados, seria natural que esse fosse um projeto vinculado à sua corte, desfazendo qualquer mal-entendido diplomático e contando sempre com o apoio do Conde da Barca.

Le Breton, que imaginava ficar no Brasil até setembro de 1816, acabou permanecendo no país, dadas as complicações que teve ainda em Paris, em 1815, com o repatriamento das obras de arte "conquistadas" por Napoleão[22]. Depois de discursar contra os ingleses na Sessão Anual do Institut de France, ele acusa Lorde Elgin e o Duque de Wellington de terem "arrancado aos pedaços as estátuas de Fídias" e violado os pórticos dos templos de Atenas[23]. Com isso, foi excluído de seu cargo de secretário perpétuo da classe de Belas-Artes e membro da classe de Literatura Antiga do Institut de France, e não voltou mais a Paris.

Dessa forma, no Rio desembarcam Le Breton, o arquiteto Grandjean, o pintor de história Debret, o gravador Pradier, o pintor de paisagem Taunay e sua família, o mestre serralheiro Nicolas Magliori Enout, o ferreiro e perito em construção naval Jean-Baptiste Level, os surradores de peles e curtidores Fabre e Pilité"[24], além de François Ovide. E o que esses artistas encontraram na chegada ao Rio, em termos artísticos, sociais e políticos? É o que veremos a seguir.

---

[18] Ofícios 9 out. e 9 dez. 1815. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

[19] Ofício nº 22, 9 out. 1815. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

[20] Ofício nº 30, 9 dez. 1815. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

[21] Idem.

[22] Ver Elaine Dias. "Joachim Le Breton". In: Philippe Sénéchal e Claire Barbillon (orgs.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale*. Disponível em: <http://www.inha.fr/spip.php?article2403>.

[23] Extrait de Joachim Le Breton, *Séance Publique de la classe des beaux-arts de l'Institut Royal de France*, 1815, pp. 40-8. Cf. também Agnes Goudail e Catherine Giraudon. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, p. 474.

[24] Adolfo Morales de los Rios Filho. Op. cit., p. 30.

A "ESCOLA DE PINTURA FLUMINENSE" E A CHEGADA DOS FRANCESES

Em 1841, Manuel de Araújo Porto-Alegre publica um artigo de suma importância para a história da pintura colonial[25]. Intitulado "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense", diz respeito aos artistas estabelecidos principalmente no Rio até o período da chegada dos franceses. Porto-Alegre buscava dar visibilidade e legitimidade ao que considerava ser a arte brasileira antes da fundação da Academia.

Quando o grupo de Le Breton chega em 1816, eles se deparam com parte desse universo descrito por Porto-Alegre e com importantes eventos políticos de grandes consequências para o ambiente luso-brasileiro. A morte de D. Maria I, em março daquele ano, previa as devidas homenagens, assim como seriam festejadas a futura aclamação a Rei de D. João VI do recém-intitulado Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815), além da chegada da arquiduquesa austríaca Leopoldina para seu casamento com D. Pedro. Esses grandes eventos fizeram que os projetos dos franceses fossem, de certa forma, colocados em segundo plano.

Esperando as reais ordens para se estabelecer, os artistas deveriam adaptar-se rapidamente a uma sociedade distinta da francesa, e que contava com cerca de metade da população escrava. Restava a eles esperar as quase inexistentes encomendas do governo e de sua corte, colocando-se ao lado dos poucos artistas locais e estabelecendo, portanto, certo tipo de concorrência. E como era esse contexto artístico e cultural da sociedade fluminense em 1816, posteriormente descrito por Porto-Alegre?

MANUEL DIAS DE OLIVEIRA. *ALEGORIA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO*, 1813
ÓLEO SOBRE TELA, 127,2 X 93 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO

No que se refere ao ensino artístico, sabemos da importância de Manuel Dias de Oliveira, artista brasileiro de formação portuguesa e italiana, como discípulo de Girolamo Pompeo Battoni, na Academia de San Luca, em Roma. Conhecido no Brasil como Romano[26] e na Itália como Brasiliense, Porto-Alegre designa Dias, em seu célebre artigo, como o chefe da Escola de Pintura Fluminense. Era o responsável pela Aula Régia de Desenho e Figura, escola não acadêmica aberta no Rio de Janeiro em 1800[27], em moldes semelhantes aos da Aula Régia de Desenho e Arquitetura Civil de Lisboa, criada por D. Maria em 1781. Mencionada por Porto-Alegre[28] e por um jornal do período, o *Spectador Brasileiro*, este último relata, no entanto, que suas aulas de nu não eram bem-sucedidas. Comentava-se ali que, "na sessão de modelo professada por Brasiliense", o "modelo era um homem branco, não muito jovem, descarnado, mesmo malfeito", mas os alunos reproduziam no papel "belas figuras, que nada tinham com a imagem viva, mas sim com a imaginação"[29]. A questão relativa ao profissional do modelo vivo é bastante delicada no século XIX, e mesmo a Academia sofrerá as consequências da ineficácia dessas aulas, como veremos adiante.

---

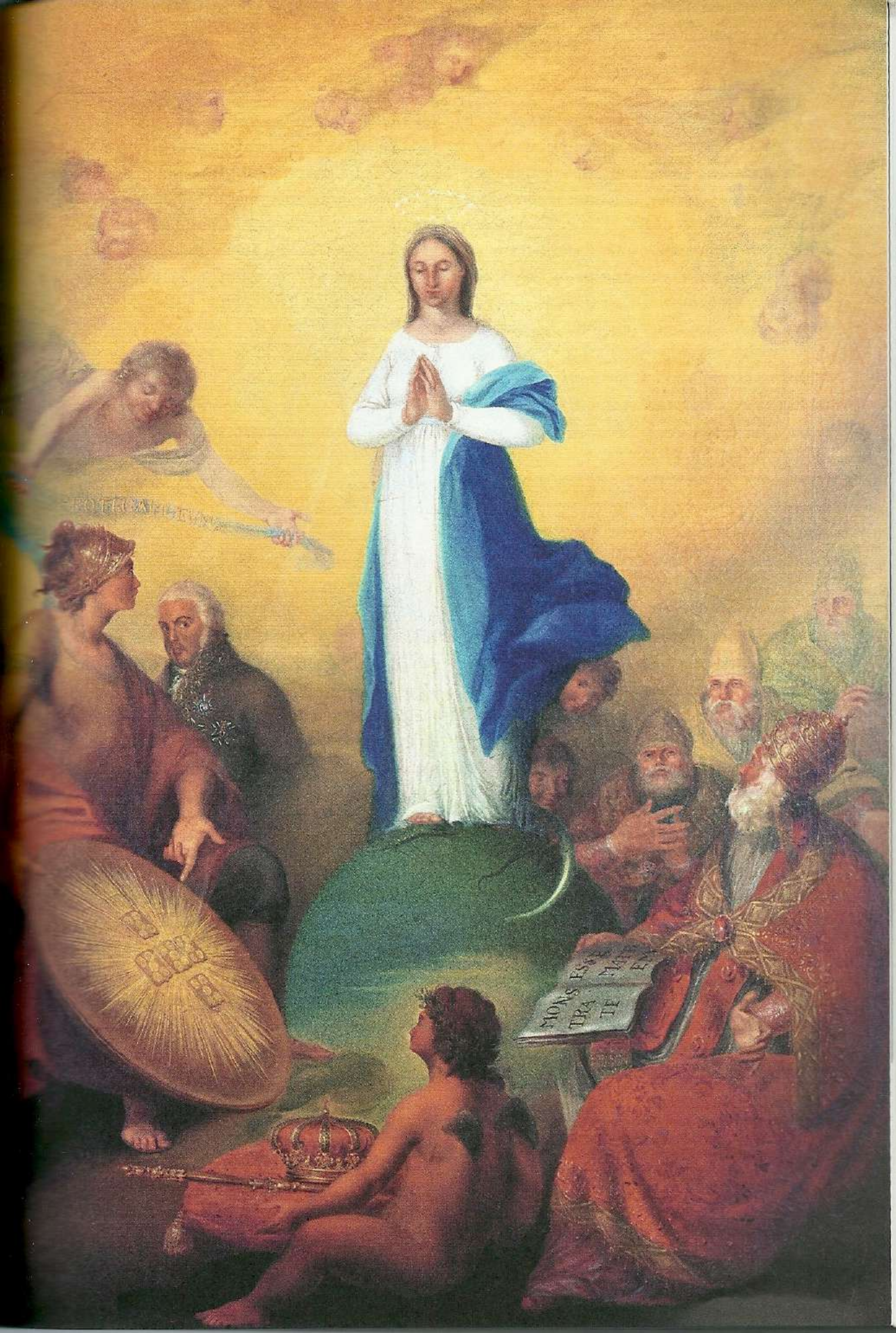
[25] Manuel de Araújo Porto-Alegre. "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense". *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: Typographia D. L. dos Santos, tomo III, 1841.

[26] Era um bom pintor de frutos, flores e natureza-morta, e habilíssimo em trabalhos decorativos (op. cit., p. 86).

[27] Francisco Marques dos Santos. "O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816". *Revista do Sphan*, 1941, nº 5, p. 215.

[28] Manuel de Araújo Porto-Alegre. "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense". *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: Typographia D. L. dos Santos, tomo III, 1841, p. 555.

[29] Adolfo Morales de los Rios Filho. Op. cit., p. 105.


MONS ES
TRA
TE

Embora pouco saibamos sobre essa Escola de Dias, é interessante notar que, antes da chegada dos franceses, havia, sim, um engajamento no ensino do desenho, algo que se vinculava ainda à Aula Militar do Rio de Janeiro e também à Aula de Arquitetura Militar da Bahia[30], onde esse aprendizado realizado pelos engenheiros era de suma importância. Quando chega ao Brasil, Le Breton não menciona o ensino de desenho dos engenheiros, mas considera o talento de Manuel Dias em seu projeto de ensino da Escola de Ciências, Artes e Ofícios, pretendendo incluí-lo no quadro de professores. Sobre ele, Gonzaga Duque afirma, na *Arte brasileira*, que seu desenho não tinha "grande elegância e correção", mas o colorido era "vibrante e claro"[31], sendo um pintor engajado na representação dos eventos da Corte e na retratística. Isso se nota, por exemplo, em sua Alegoria de Nossa Senhora da Conceição e no retrato de *D. Carlota e D. João VI* (Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro), ambos de 1815, e na *Alegoria do nascimento de Dona Maria da Glória* (Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), de 1819.

Além de Dias, outros artistas trabalhavam no Rio de Janeiro naquele período, sobretudo nos gêneros da retratística e da pintura religiosa, como José Leandro de Carvalho[32], discípulo de Leandro Joaquim, e Francisco Pedro do Amaral[33], discípulo de Dias, do cenógrafo Manuel da Costa e, posteriormente, de Debret. Entre as pinturas realizadas por Carvalho, Gonzaga Duque cita um retrato de D. João VI em meio-corpo, em que o rei aparece como um "tipo indeciso, medroso, mole, indolente", com "aquele legendário beiço inútil e frio dos Bourbons", embora o considerasse o "Velazquez" da nossa corte. Além dessa pintura, destaca-se o bem elaborado *Retrato de D. Maria I* (Museu Histórico Nacional), com pose e olhar firmes, pintado com grande riqueza de detalhes e cuidadoso panejamento. Carvalho foi também um dos personagens principais de um ato iconoclasta ocorrido no Rio de Janeiro, talvez um dos poucos da nossa história da arte. Seu painel *A Família Real em meio a anjos e santos sob a proteção de Nossa Senhora*, de 1811, foi vítima da multidão enfurecida, em razão da partida de D. Pedro I para Portugal em 1831. Segundo Gonzaga Duque, o povo clamava pela destruição da composição onde aparecia a família real, com D. Pedro e D. Miguel cercados de anjos, e foi o próprio Carvalho quem apagou com cola o painel de sua autoria colocado na Capela do Carmo[34].

Assim como Carvalho, Francisco Pedro do Amaral também foi um pintor de certo destaque. Além de trabalhar como cenógrafo no Teatro São João, decorou duas salas da antiga Biblioteca Nacional, hoje apagadas, realizou algumas pinturas, como o *Retrato da Marquesa de Santos*[35] e os painéis decorativos para o Palacete do Caminho Novo[36], hoje conservados no Museu do Primeiro Reinado. Morales de los Rios destaca que Amaral ainda teria fundado, em 1835, uma sociedade de artistas chamada Sociedade de São Lucas, que funcionava na casa do pintor Antônio da Cunha Pereira[37].

Esses eram os principais artistas aqui estabelecidos quando os franceses chegaram em 1816, e o momento era bastante propício para que todos eles trabalhassem nas festas públicas. Junto a eles e aos engenheiros militares, Debret e Grandjean, por exemplo, decoraram as ruas com arcos de triunfo, cenários e

---

[30] Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares – 1500-1822*.

[31] Gonzaga Duque Estrada. Op. cit., p. 86.

[32] Ver Quirino Campofiorito. *História da pintura brasileira no século XIX*; Francisco Marques dos Santos. *Artistas do Rio colonial*.

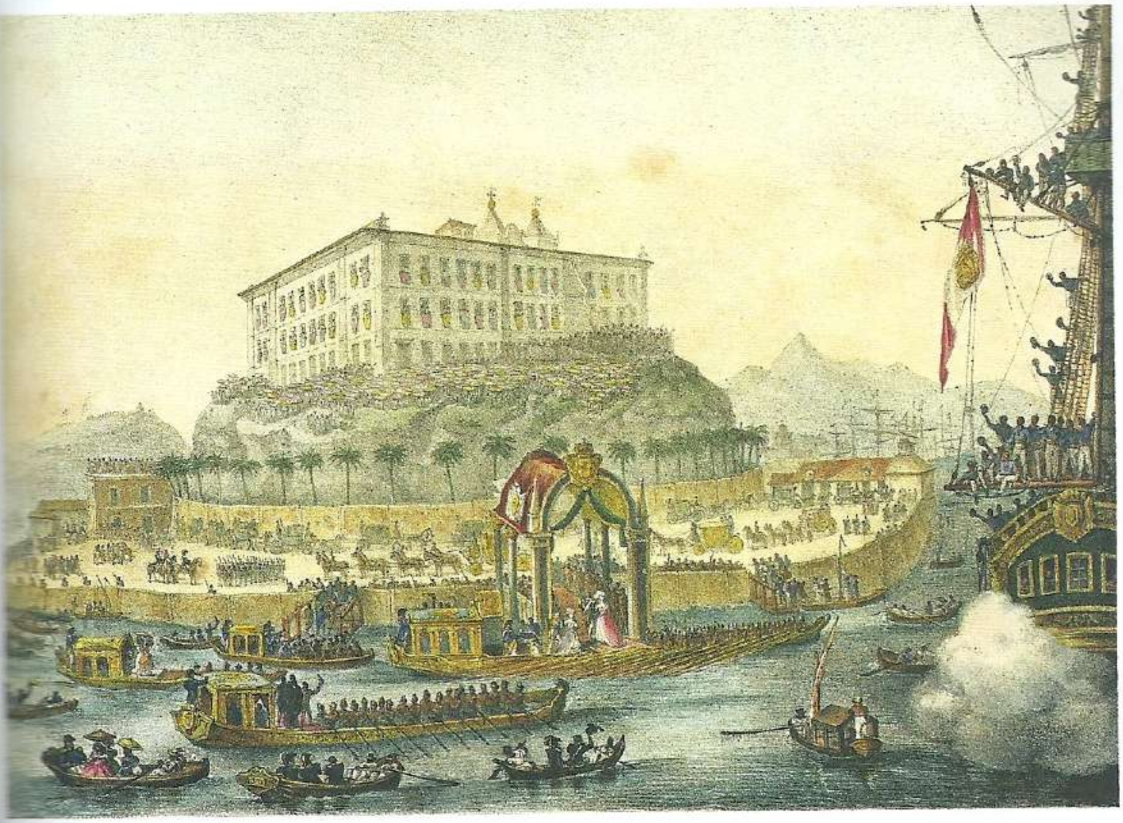
[33] Manuel de Araújo Porto-Alegre. "Iconographia brazileira – Francisco Pedro do Amaral". *Revista do IHGB*, 3º trimestre, nº 23, tomo 19, 1856.

[34] Gonzaga Duque Estrada. Op. cit., p. 91. O autor relata que Carvalho entristeceu-se demasiadamente e refugiou-se na cidade de Campos, onde morreu em 1835. O painel foi restaurado em 1850 pelo pintor Caetano Ribeiro.

[35] A obra está no Museu Histórico Nacional. O recente *Catalogue raisonné* de Armand Julien Pallière atribui a autoria dessa tela a Pallière. Ver Corrêa do Lago. *Pallière e o Brasil*, p. 14.

[36] Ver Patricia de Barros Araújo. *Francisco Pedro do Amaral: a representação dos quatro continentes no Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo*, UFRJ, 2003.

[37] Adolfo Morales de los Rios Filho. Op. cit., p. 187.



JEAN-BAPTISTE DEBRET
DÉBARQUEMENT DE LA PRINCESSE LÉOPOLDINE: À RIO DE JANEIRO. VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL.
TOMO 3, P. 54
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

pinturas efêmeras. É aqui, por outro lado, que se dão as primeiras divergências entre os franceses e os artistas e engenheiros locais, animosidades que se acentuarão nos anos seguintes.

Em sua *Viagem pitoresca*, Debret critica os arcos de triunfo realizados pelos engenheiros portugueses, considerados "desarmônicos" e feitos com a "ingenuidade da infância na arte"[38]. Suas considerações apontavam, de certa forma, a hostilidade vivida nas artes e na política, os impasses artísticos entre as duas nações, com a chegada dos franceses, e os reflexos antinapoleônicos advindos dos portugueses. Para os residentes, era possivelmente a ameaça de destituição de suas poucas funções. Para Debret, era a "infância na arte" – certamente, uma expressão que tentava legitimar a presença dos franceses no Brasil – contra a experiência neoclássica e acadêmica que pretendia obter um espaço que, bem ou mal, encontrava-se ocupado.

---

[38] Jean-Baptiste Debret. Op. cit., p. 587.

Ao lado das decorações para a *Aclamação de D. João* e para o *Desembarque da arquiduquesa Leopoldina no Brasil*, Debret tratava também de colocar em prática seu ofício de pintor. Para comemorar o grande evento do desembarque, ele compôs, além de uma gravura, um pequeno óleo, talvez com a intenção de pintar uma tela monumental, à maneira daquelas que pintava na França. Ele certamente sabia que cenas de embarque e desembarque constituíam temas de grande interesse para a pintura de história, como o desembarque de Cleópatra em Tarso ou de Maria de Médicis em Marselha, além do próprio Napoleão em suas campanhas militares. Debret conciliava, assim, o oportuno tema à sua pintura. Destaca na obra os personagens principais na recepção da arquiduquesa, salienta suas vestes, a carruagem e o interior do arco de triunfo efêmero construído para a ocasião, identificando precisamente os participantes do evento[39]. O trabalho refletia sua intenção em posicionar-se como pintor da Corte, algo que também acontecerá na representação de outro evento: o *Embarque das tropas para Montevidéu* (Museu Imperial, Petrópolis). Debret presenciou a cena *in loco* e pintou um pequeno óleo para representá-la. Em meio à paisagem de fundo, com casas e escravos, destacou as tropas enfileiradas, D. João VI e os filhos, a rainha D. Carlota e suas filhas. É interessante observar a ênfase dada por Debret, ao destacar D. Carlota no período em que D. João VI tornou-se rei, principalmente no que se refere à questão das possessões espanholas, tão atraentes para ela, como promessas de um reinado só seu.

NICOLAS-ANTOINE TAUNAY
RETRATO DA MARQUESA DE BELAS, 1816. ÓLEO SOBRE TELA, 63,8 X 51,2 CM. ACERVO PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, BRASIL COLEÇÃO BRASILIANA/ FUNDAÇÃO ESTUDAR. DOAÇÃO FUNDAÇÃO ESTUDAR, 2007
FOTO ROMULO FIALDINI

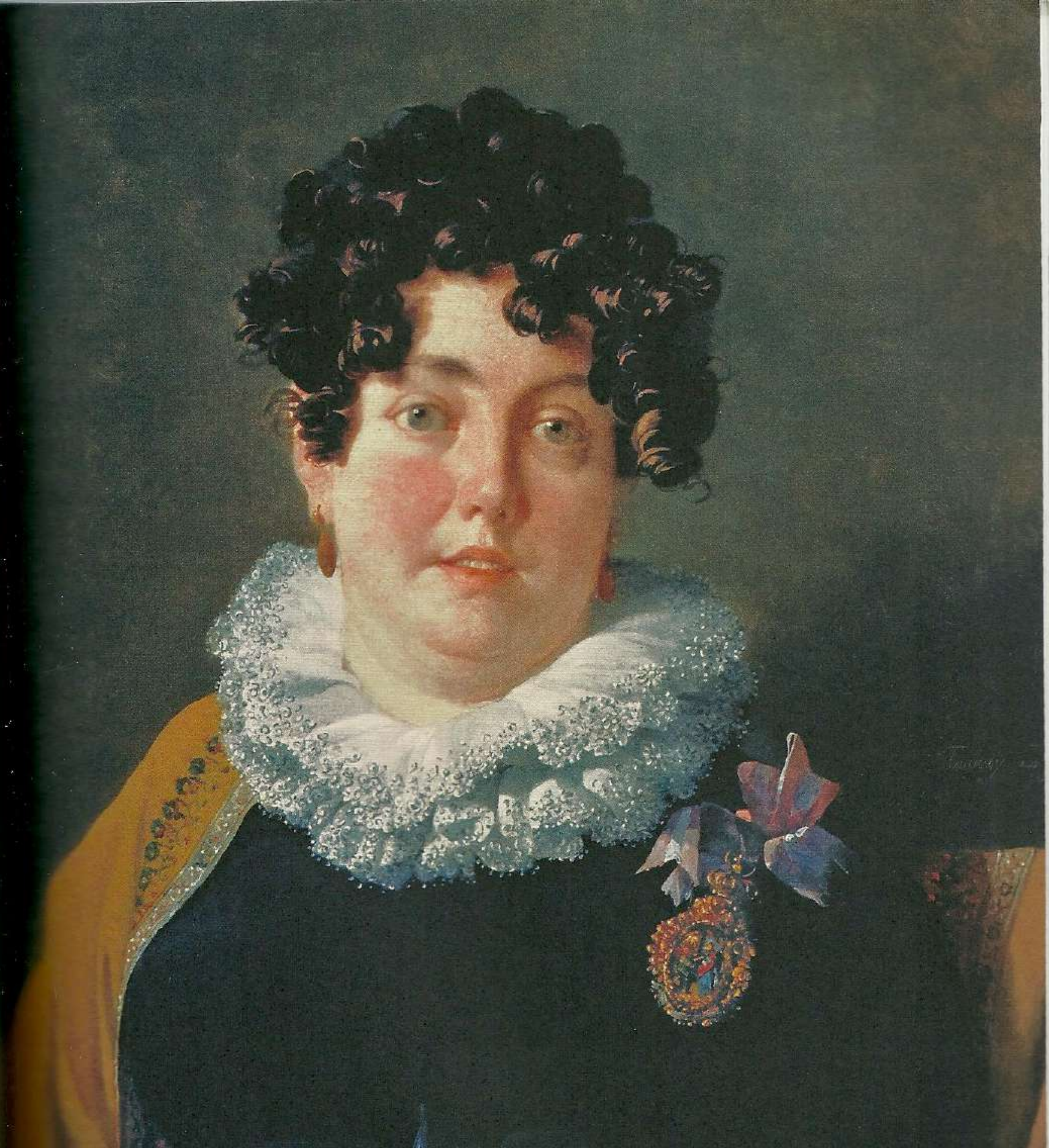
D. Carlota atrairá também a atenção de Nicolas-Antoine Taunay, que, assim como Debret, buscava seu lugar na Corte. Como já destacou Lilia Schwarcz[40], Taunay parece recorrer a ela quando pede para cuidar da coleção real e para ser professor de suas filhas. A bela paisagem *D. João e D. Carlota passeando pela Quinta da Boa Vista* (Museu Nacional de Belas Artes), de sua autoria, pode ser um indício dessa aproximação. Nela aparecem alguns súditos e o próprio pintor reverenciando o casal real. Além dessa tela, ele realiza uma série de retratos da família Bragança, com exceção de D. João, D. Pedro e D. Miguel, retratando todas as mulheres e o pequeno neto de D. Carlota, D. Sebastião, o que pode comprovar, mais uma vez, sua ligação com a Corte por intermédio da rainha.

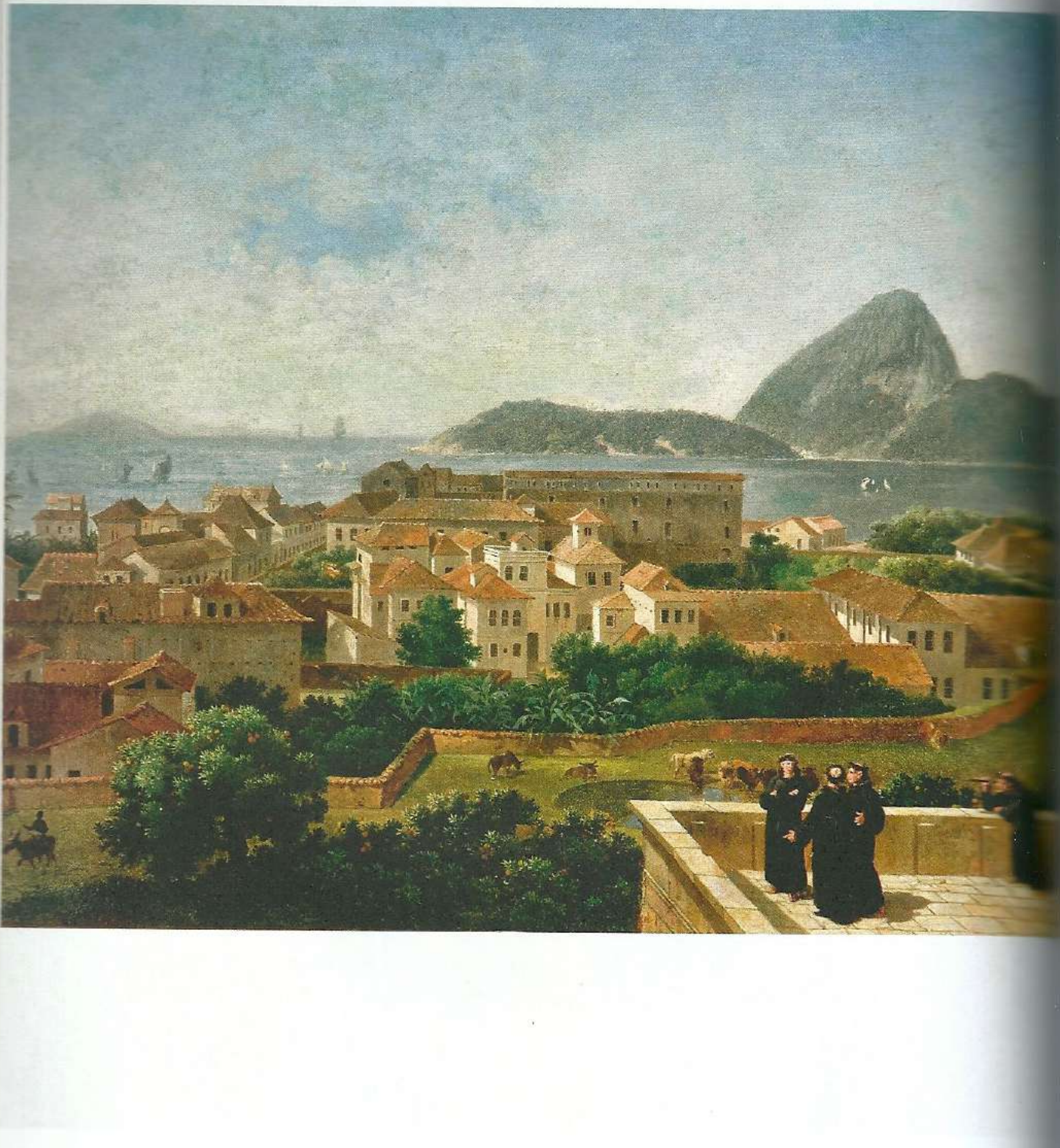
O retrato não era algo estranho a esse pintor de paisagem, pois, além de ter pintado seus amigos na França, sua família e principalmente seus filhos em diferentes idades – destacando-se o *Retrato de Félix-Émile Taunay* em atenta leitura (Museu Nacional de Belas Artes) –, fizera também o belo *Retrato da Marquesa de Belas*, uma das encomendas que recebera na Corte. Nos retratos da família de Carlota, Maria Isabel e

---

[39] Ver Iara Lis Carvalho Souza. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1780-1831)*.

[40] Lilia Schwarcz. *O sol do Brasil*.





NICOLAS ANTOINE TAUNAY
ENTRADA DA BAÍA E DA CIDADE DO RIO, A PARTIR DO TERRAÇO DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO EM 1816. ÓLEO SOBRE TELA 45 X 56.5 CM. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO

Maria Francisca, vestidas de negro, trazem em seu peito pequenos retratos de seus noivos, respectivamente, o rei Fernando VII e Carlos Maria Isidro, ambos irmãos de Carlota[41]. A realização dos retratos e a presença das miniaturas parece revelar não só a ligação com a retratística espanhola, mas o desejo de Carlota de fixar-se de novo naquela corte, tentando, possivelmente, estender seu domínio às possessões na América, como Debret já mostrara na tela *Embarque das tropas para Montevidéu*.

É curioso, no entanto, pensarmos que essas vias buscadas por Taunay e Debret foram de fato muito conturbadas. Em carta enviada a um amigo na França[42], Debret detalha alguns entreveros entre ele, Le Breton e Taunay. Este último pretendia o lugar de diretor na Escola de Ciências, Artes e Ofícios e criticava a atuação de Debret no evento do embarque das tropas. Pretendia, com isso, afastá-lo daquele círculo e obter um posto oficial na Corte dos Bragança. Essa busca por um lugar ao sol era mais dura para Taunay, que, com idade avançada, tentava a todo custo terminar seus dias de modo digno, encontrando espaço para ele e seus cinco filhos[43]. Além disso, seu sonho de tornar-se diretor da Academia chegava ao fim, ao ver nomeado para o posto o português Henrique José da Silva, após a morte de Le Breton. A maioria das tentativas almejadas por Taunay nesse período fracassaram. Ele retornou a Paris em 1821, deixando aqui os filhos que dariam continuidade a seus projetos e grande número de pinturas que mostravam, a partir de sua formação europeia, as particularidades da natureza brasileira.

Nesse conjunto, sobressaem as telas *Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816* e *Vista da baía do Rio e da praça do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio* (ambas do Museu Nacional de Belas Artes), onde notamos sua destreza no tratamento dos detalhes de arquitetura, das figuras e dos animais na exuberante paisagem do Rio, além de uma arcádica luz que invade a composição. Próximas de uma vista panorâmica[44], essas pinturas mostram sua afinidade com esse tema e um interesse particular na paisagem carioca, posteriormente vista no panorama realizado por seu filho Félix. Já na tela *A cascatinha da Tijuca* (Museu do Primeiro Reinado), o pintor mostra, na região da floresta onde habita, o quanto o ofício do artista vincula-se a uma mensagem liberal e educativa, ao colocar na composição dois escravos que, em vez de exercer o trabalho forçado, cruzam os braços e param para ver e aprender com a pintura de cavalete do pintor, igualmente representado na tela. Além da atitude iluminista de Taunay, representado na pintura de forma elegante e com uma marcante cartola, ele exibe a natureza exuberante da Tijuca um tanto devastada pela cultura do café, identificando já nesse período um tema que tomará parte, mais tarde, da produção pictórica de seu filho Félix, isto é, a floresta em transformação.

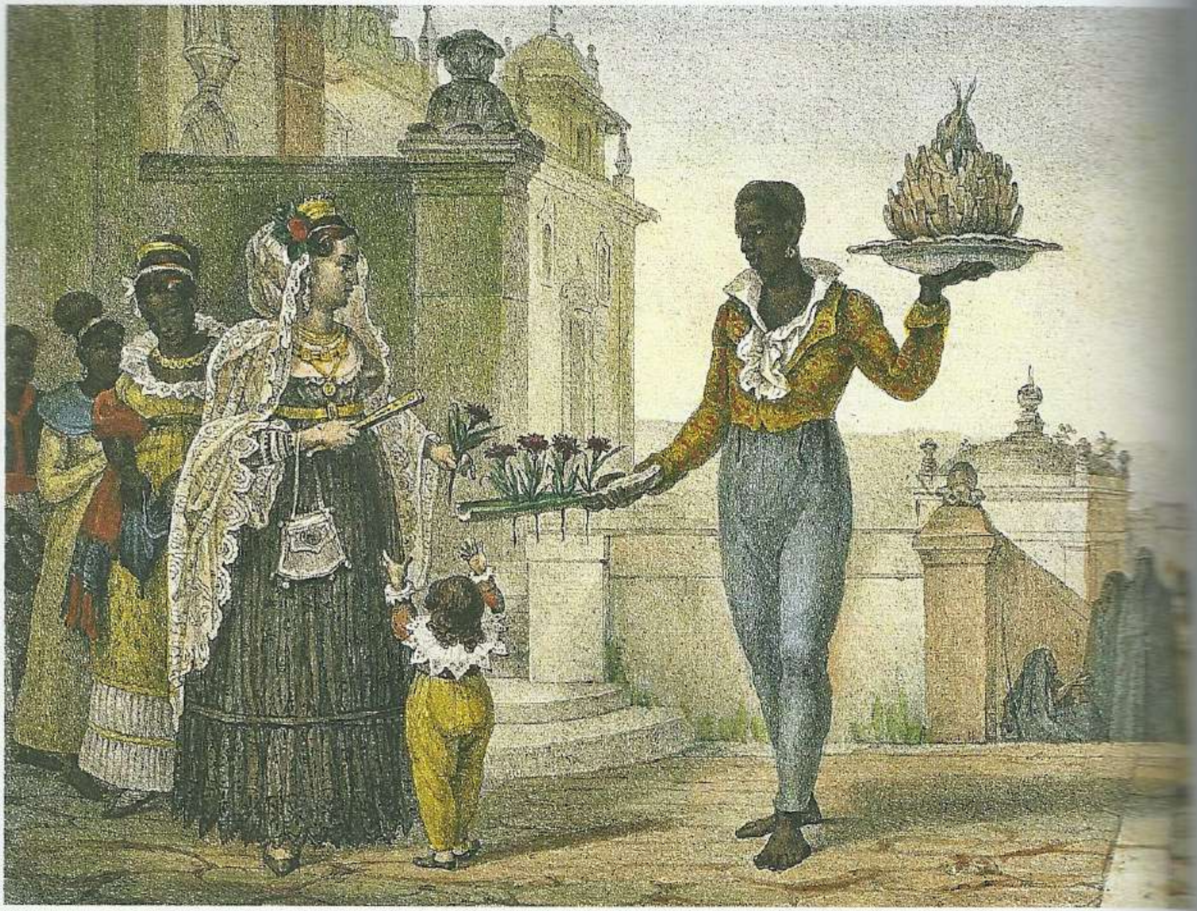
---

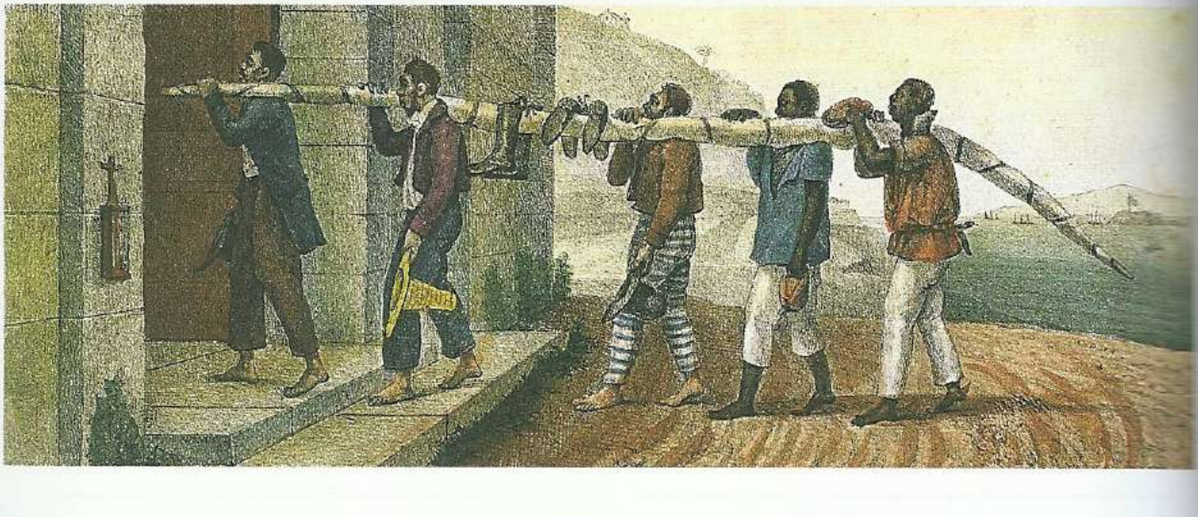
[41] Ver Elaine Dias. "Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay". *Anais do Museu Paulista*, 2011.

[42] Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, Paris. Ver Elaine Dias. "Uma carta de Jean-Baptiste Debret ao camarade De La Fontaine na Bibliothèque de l'Inha (França)". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 5, 2006. Ver ainda Claudine Lebrun Jouve. *Nicolas-Antoine Taunay – 1755-1830*.

[43] Ver Lília Schwarcz. Op. cit.

[44] Margareth Pereira da Silva trabalhou com essa hipótese em: "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro". *Anais do Museu Paulista*, nº 2, 1994, pp. 169-95. Ver também Luciano Migliaccio. *Século XIX. Mostra do Redescobrimento Brasil + 500*.





JEAN BAPTISTE DEBRET
MARCHAND DE FLEURS
À LA PORTE D'UNE ÈGLISE.
EX-VOTOS DE MARINS
ÉCHAPPÉS D'UN NAUFRAGE.
VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA
AO BRASIL, TOMO 3, PP. 10-1
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA
NACIONAL – BRASIL

Essas telas realizadas por Taunay, Debret ou pelos artistas que aqui residiam tentavam, por um lado, estabelecer vínculos com a Corte, mas, por outro, não eram suficientes nem para o sustento dos artistas, nem para mudar a mentalidade da Corte, ainda pouco voltada para as encomendas. Ademais, o processo político da volta de D. João VI e D. Carlota a Portugal, além da independência do Brasil, estavam de fato na ordem do dia, e a Corte pouco se interessava por questões artísticas. Taunay voltou à França em 1821, e Debret e Montigny se empenharam na instalação de uma academia baseada em modelos franceses de ensino, encontrando pela frente uma série de entraves ao seu desenvolvimento e o desmembramento do seu grupo[45]. Mas, enquanto sua fundação não acontecia, restava aos artistas – nacionais e estrangeiros – esperar pelas transformações políticas e artísticas do novo governo de D. Pedro I.

A REPRESENTAÇÃO DA NAÇÃO

A primeira metade do século XIX ficou marcada sobretudo pela representação visual dos impérios de D. Pedro I e D. Pedro II e pela tentativa de consolidação do ensino artístico. Nesse século, esses dois aspectos da arte no Brasil estiveram todo o tempo absolutamente ligadas pelo estreito fio do aparato governamental.

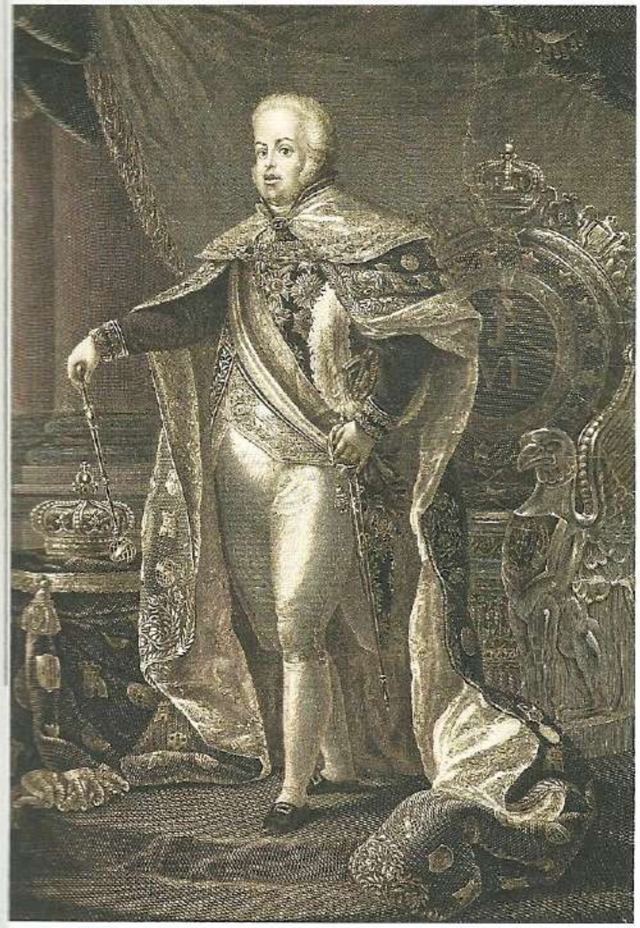
Não é preciso dizer o quanto Debret foi importante nesse processo. É imprescindível destacar que sua atuação artística no ambiente brasileiro esteve todo tempo atrelada à produção das aquarelas que mais tarde compuseram o álbum da *Viagem pitoresca*, repleto de imagens sobre o cotidiano da sociedade escrava e da Corte do Rio, além de uma tentativa discutidamente documental de representar os hábitos de tribos indígenas. E é provocador pensar que por meio dessas aquarelas Debret foi mais bem-sucedido como pintor de história no Brasil, pois ele pouco produziu nesse gênero e terminou por colocar naquele suporte as cenas dos principais eventos políticos dignas da pintura monumental.

Além da aquarela e dos raros óleos, Debret também produziu como cenógrafo. Trabalhava com Luís Lacombe no Teatro São João, desde 1818, onde realizou decorações de grande valor histórico, artístico e simbólico para comemorar os eventos da Corte. Uma vez que eram praticamente inexistentes as encomendas de pinturas monumentais – sobretudo se compararmos ao período napoleônico –, as cenografias para o teatro também cumpriam o papel glorioso e enaltecedor da pintura de história. Além disso, o teatro, palco de comemorações festivas e de reuniões políticas, tornava-se linha de comunicação direta entre o rei e a Corte, cumprindo, de certo modo, o papel dos salões. O pano de boca produzido em 1822, por exemplo, mostrava ao público a mudança de estatuto político do Brasil, conforme analisaremos adiante. D. Pedro I sucedia a D. João e, para tanto, todo um

---

[45] Dentro desse contexto da independência, a escola de desenho de Manuel Dias de Oliveira é extinta e a tal colônia francesa é aos poucos desmembrada. Entre morosidade, disputas e promessas não cumpridas, a Missão Francesa vai se desfazendo. Pradier é o primeiro a voltar à França em 1818. Le Breton morre em 1819, e Taunay também retorna a Paris em 1821.

CHARLES SIMON PRADIER
RETRATO DE D. JOÃO VI, 1817
ÁGUA FORTE E BURIL,
61,4 X 41,7 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES, RIO DE JANEIRO



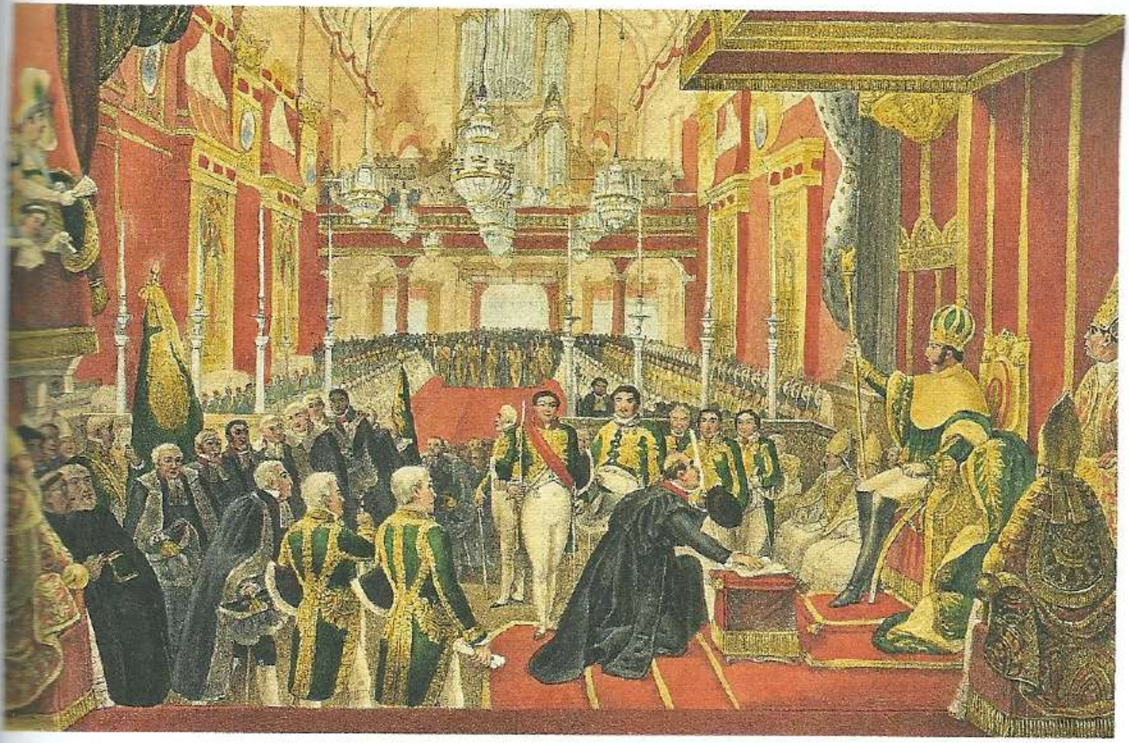
aparato artístico deveria ser igualmente substituído. E que imagens de D. João VI deveriam ser substituídas?

É importante retomar, nesse sentido, a produção recorrente da elevação do Brasil a reino e a aclamação de D. João VI. Debret pinta o *Retrato de D. João VI* em 1817[46] e utiliza o tradicional modelo outrora consolidado por Hyacinthe Rigaud na representação de Luís XIV.Repetem-se elementos como a pose, a grande coluna – símbolo do poder –, o acortinado ao fundo, a posição do cetro, da coroa e do trono, entre outros. Debret compõe D. João a partir do modelo de retrato absolutista, totalmente condizente com a condição política luso-brasileira. Não haveria por que inovar. Essa representação tradicional de D. João VI permaneceu também nas decorações das festas públicas, como aquela do *Bailado histórico*. Alegorias e figuras clássicas associavam-se à imagem do rei em meio às embarcações, identificando, de certo modo, a permanência do domínio além-mar pelos Bragança.

A independência do Brasil de Portugal, em 1822, levou à construção de uma nova iconografia política e, mais uma vez, foi fundamental o papel dos artistas na realização das pinturas e na decoração das festas, na criação da nova indumentária imperial, na produção dos novos cetro e coroa. Para a construção dessa iconografia, Debret usou não só os elementos brasileiros, mas um modelo político já exaltado por ele: a imagem de Napoleão Bonaparte. Tanto na ilustração da *Viagem pitoresca*, na qual aparecem os *Retratos do rei D. João VI e do imperador D. Pedro I*, como na tela da *Coroação de D. Pedro I*, pintada em 1826, vemos o quanto sua figura, vestida com botas e com as novas cores do Brasil, vincula-se

---

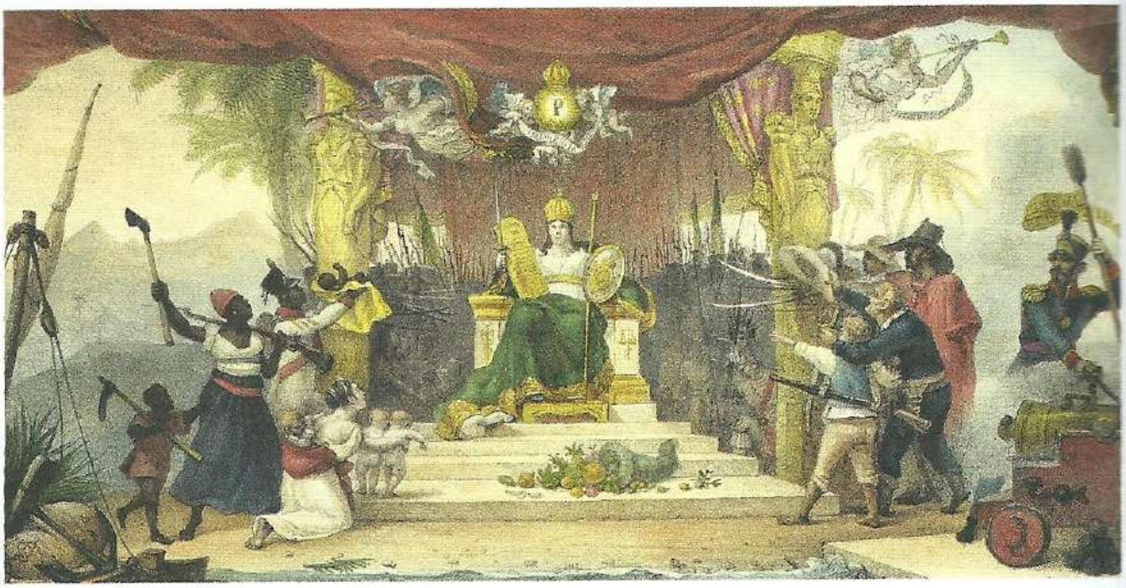
[46] Embora Debret não o tenha realizado em tamanho próximo ao real, forma comum ao retrato de Estado, permanecendo apenas um estudo no Museu Nacional de Belas Artes, ele foi gravado por Charles Simon Pradier para a divulgação da imagem real.



JEAN BAPTISTE DEBRET
CÉRÉMONIE DE SACRE DE D. PEDRO I^ER EMPEREUR DU BRÉSIL: À RIO DE JANEIRO. VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL,
TOMO 3, P. 60
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

àquela do cavaleiro e do militar, à maneira de Napoleão, igualmente percebida no alongado cetro e na coroa à cabeça. A tela da coroação é, de certo modo, uma retomada daquela feita por Jacques-Louis David para a sagração de Napoleão (Museu do Louvre), mas também daquela do próprio Debret, em *Primeira distribuição das cruzes da Legião de Honra* (Castelo de Versalhes), de 1812. Mais uma vez identificamos o paralelo entre as figuras de Napoleão e D. Pedro, e o artista vê neste último a promessa de um país liberal. Não será Debret, no entanto, que realizará o *Retrato oficial de D. Pedro*, e sim o pintor português Henrique José da Silva. Nessa composição, o imperador usa botas, segura o cetro alongado e veste manto de plumas amarelas, mas está inserido em um cenário muito próximo da retratística tradicional promovida por Rigaud – com o trono, a coluna, o acortinado e a coroa depositada ao lado – e já perpetuada por Debret no retrato de D. João VI.

Além de Silva, outros artistas também realizarão retratos de D. Pedro, como Simplício



JEAN BAPTISTE DEBRET
RIDEAU D'AVANT SCÈNE EXÉCUTÉ AU THÉATRE DE LA COUR, POUR LA RÉPRÉSENTATION D'APPARAT: À L'OCCASION DU COURONNEMENT DE L'EMPEREUR D. PEDRO I^{ER}.
VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL, TOMO 3, P. 72
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

Rodrigues de Sá e Manuel de Araújo Porto-Alegre. Discípulo de Debret e artista nomeado "Pintor da Real Câmara" de D. Pedro, Simplício de Sá[47] torna-se professor de pintura da pequena Maria da Glória, de quem também faz um retrato (Museu Imperial). Além deste, destaca-se, entre suas pinturas, o *Retrato de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça* (Museu Histórico Nacional), cuja composição, mais econômica e de fundo neutro, à maneira neoclássica, mostra o olhar firme e a personalidade forte do retratado. O retrato, a exemplo de sua importância na tradição das irmandades na sociedade colonial, continuará seu legado, agora como poderoso instrumento de divulgação da imagem política do estadista. Retratos de D. Pedro I foram enviados às mais distantes províncias do Brasil, como se o imperador ali estivesse, sendo mostrado e adorado pelo público[48]. No Rio, Porto-Alegre também faz um *Retrato do imperador* (Museu Histórico Nacional) repleto de detalhes, vestido como militar em um cenário suntuoso e imperial onde, ao fundo, através de uma janela, vê-se a paisagem da Quinta da Boa Vista. Sua figura ora aparece militarizada e repleta de insígnias, ora simboliza um homem liberal e inovador, também associado ao mundo antigo e às virtudes, como está representado também na medalha comemorativa realizada pelo gravador francês Zepherin Ferrez. Ele utiliza o busto do imperador nu e coroado de louros, bem situado na corrente neoclássica dos artistas franceses.

---

[47] Ele se tornará professor de Pintura de História da Academia, em lugar de Debret, e assumirá a cadeira de desenho.

[48] Ver Iara Lis Carvalho Souza. Op. cit. Também Joaquim Franco Velasco, pintor da escola baiana, retratou D. Pedro I quando este esteve na Bahia em 1826. Ver Luciano Migliaccio. Op. cit., pp. 40-1.

É possível dizer, no entanto, que foi Debret aquele que inovou na representação de D. Pedro I e do seu império, como é possível perceber no pano de boca[49] realizado para o teatro da Corte em 1822. Nota-se o quanto Debret via em D. Pedro uma imagem nacionalista e liberal, representativa de um governo baseado nas leis da Constituição, que conduziria o Brasil a um futuro promissor. Para realizar a pintura, ao artista ressalta, na descrição da obra, presente em seu álbum iconográfico, que José Bonifácio tivera grande participação na elaboração desses elementos. A ideia seria mostrar uma nação composta por todas as raças e fiel ao novo governo liberal. Nesse sentido, revela-se uma semente do projeto de miscigenação proposto sobretudo por Bonifácio, pois o pano de boca de Debret mostra os filhos nascidos da união entre as raças. Crianças, jovens e velhos, brancos, negros e índios aparecem unidos e "armados" com seus machados, foices e armas de fogo na defesa da nova terra. O pano de boca prenunciava, de certa maneira, o concurso realizado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1843, "Como se deve escrever a história do Brasil", cujo vencedor, Philipp von Martius, identificava a fusão das raças na formação do povo brasileiro. Os índios, no entanto, aparecem no segundo plano da composição, um tanto quanto escondidos e apagados nas laterais. A ideia era distanciar a noção de estado selvagem – de certo modo evidenciada nas palmeiras colocadas ao fundo – da nação "civilizada" e "liberal". A clássica alegoria, símbolo da nação, traz nas mãos tábuas que representam a futura Constituição, defronte a uma cornucópia com frutas tropicais e produtos símbolos do comércio, como o café e a cana-de-açúcar. Debret concilia o espaço do classicismo como representação do poder político com a paisagem tipicamente local.

Esse mesmo Brasil será, por outro lado, tema de uma importante pintura de paisagem realizada em 1824. Trata-se do *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, pintado pelo francês Guillaume Ronmy a partir de oito desenhos aquarelados realizados por Félix-Émile Taunay. A monumental pintura foi exposta em Paris, na rotunda do Boulevard des Capucines, lugar de efervescência dos panoramas das mais interessantes cidades. O panorama, pintura de paisagem apresentada em 360 graus, atraía não só o público, mas também os artistas. Nicolas-Antoine Taunay, pai de Félix, também demonstrou interesse pelo gênero, uma vez que pretendia produzir, no Rio de Janeiro, um panorama da cidade de Roma[50]. A ideia vinculava-se a esse espetáculo tão em moda em Paris naquele período e que atraía a curiosidade de centenas de pessoas dispostas a "conhecer" as cidades mais exuberantes, exóticas ou distantes, mostradas das formas mais realistas e fantásticas.

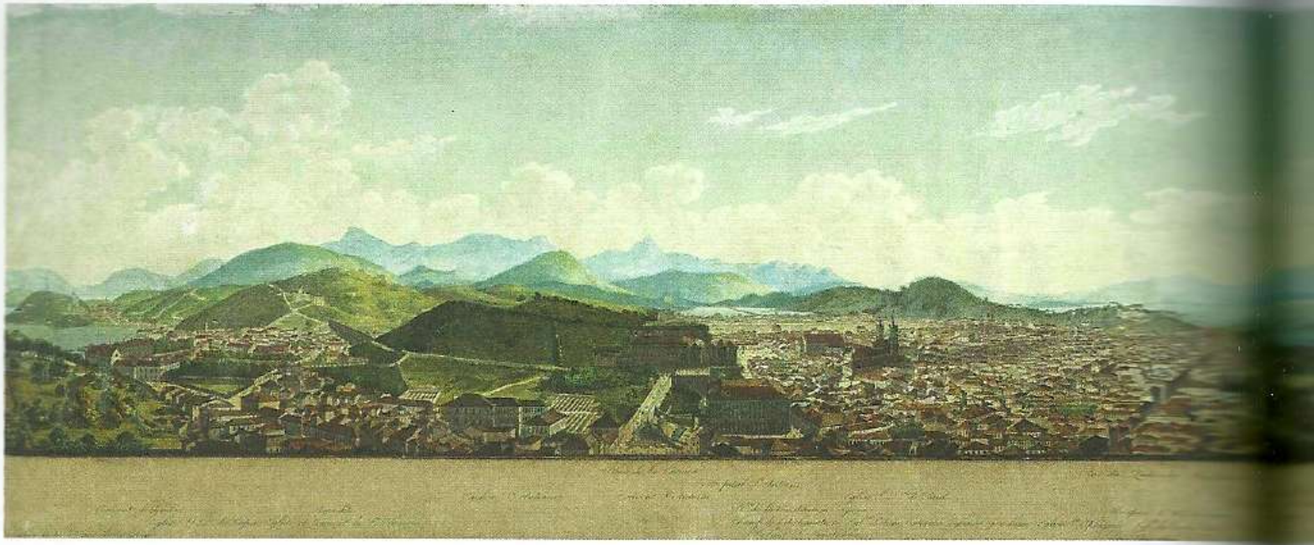
O *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* mostrava não só a cidade em 360 graus, com suas edificações, ruas, embarcações, pessoas, ressaltando a exuberante natureza com sua cadeia de montanhas[51], mas colocava em destaque as figuras de D. Pedro, D. Leopoldina e do ministro José Bonifácio. Passeando pelas ruas da cidade, evidenciavam ao público europeu a existência de um novo império constitucional, sobretudo pela presença do ministro. Era

---

[49] "Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I, imperador do Brasil". Gravura da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Op. cit.

[50] O panorama da cidade de Roma não foi executado. Ver Claudine Lebrun Jouve, op. cit., e Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*, 2009.

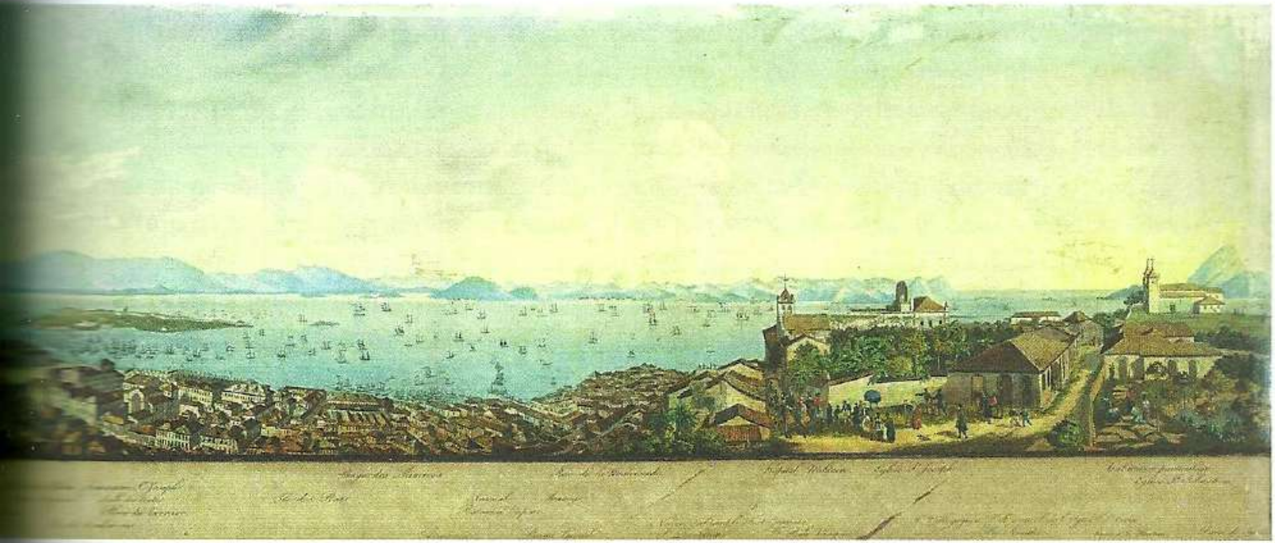
[51] A minúcia e destreza presentes na paisagem do Rio levam a pensar na hipótese de participação direta do pai no panorama de autoria do filho.



a primeira vez que uma obra com tema brasileiro era exposta na Europa, e o público podia não só apreciar sua exótica paisagem, mas também conhecer as principais figuras políticas daquele império. O panorama tinha, nesse sentido, o papel de propaganda e divulgação, e cumpria também uma função de caráter educativo. No entanto, ele trazia um elemento constrangedor. A propaganda daquele importante trio apresentava-se, de certo modo, desatualizada, uma vez que o conectava aos últimos acontecimentos políticos no Brasil, confirmados pelos jornais do período. Bonifácio estava naquele momento exilado na França, após a dissolução da Assembleia brasileira, e D. Pedro tratava de impor ao Brasil um poder de cunho autoritário, o Poder Moderador. Malgrado esses fatos, a paisagem brasileira conquistou grande sucesso entre o público. O *Panorama* foi, curiosamente, visitado pelo irmão de D. Pedro, D. Miguel, refugiado na França pela tentativa de golpe contra o trono português, episódio que só contribuiria para as polêmicas em torno da obra.

Com a execução do *Panorama*, Félix-Émile Taunay garantia um lugar na Corte de D. Pedro I, como pretendera seu pai desde o início da chegada ao Brasil, tornando-se professor de pintura de paisagem, em lugar de Nicolas, na Academia de Belas Artes ainda não fundada.

À parte os diversos trabalhos para a representação de D. Pedro I, os artistas tinham um olhar atento para a instituição de ensino que, de certa maneira, manteria em funcionamento esse programa iniciado em 1822. Com a finalização de parte do edifício projetado por Montigny e a existência efetiva de alunos que frequentavam os ateliês de Debret e do arquiteto, não havia mais como esperar sua fundação definitiva, conforme veremos no próximo tópico.



FRIEDRICH SALATHÉ
PANORAMA DO RIO DE JANEIRO SEGUNDO PANORAMA PINTADO EM PARIS POR G.F. RONMY PELOS DESENHOS DE FÉLIX TAUNAY
ÁGUA-TINTA, 20,5 X 100 CM
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

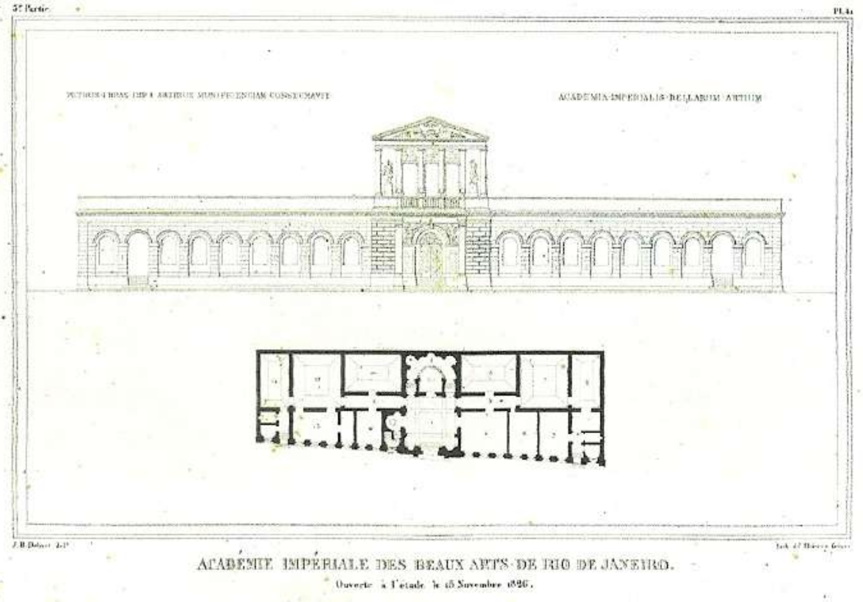
UMA ACADEMIA FRANCO-BRASILEIRA

Devemos a Debret e a Montigny o empenho para a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. Dez anos depois da chegada dos franceses ao Brasil e após muitas vicissitudes, o projeto de Le Breton é, em parte, colocado em prática. Após a sua morte, em 1819, um novo decreto é aprovado pelo governo e altera o projeto inicial da escola. Criava-se assim uma academia unicamente de belas artes, excluindo as ciências e os ofícios, sendo o professor de desenho Henrique José da Silva seu diretor. Professores nomeados e salários pagos desde 1816, a Academia, no entanto, existia em forma de projeto e decreto. Debret e Montigny seguiam dando aulas não oficiais em ateliês alugados, e essa formação em curso, prova de seu real funcionamento, foi de grande importância para a inauguração da Academia em novembro de 1826[52].

Iniciava-se um sistema acadêmico oficial e, com ele, as intrigas entre os franceses e o então diretor Silva. Debret, que havia elaborado, em 1824, um Projecto do Plano para a Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro, visava estabelecer uma junta de membros honorários para dirigir a Academia, pretendendo com isso destituir qualquer autoridade do diretor da instituição. Além disso, vinculava a aula de desenho, então ministrada por Silva, a uma Escola Pública de Desenho dentro da própria Academia, destituindo a supremacia dessa classe perante as demais. Era uma tentativa mais democrática de funcionamento da Academia,

---

[52] Segundo o Livro de Registros de Matrículas da Academia, no primeiro ano acadêmico, foram matriculados cinquenta alunos. Arquivo do Museu Dom João VI, EBA-UFRJ.


5ª Partie
Pl. 41
ACADEMIA IMPERIALIS BELLARUM ARTIUM
ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX ARTS DE RIO DE JANEIRO.
Ouverte à l'étude le 15 Novembre 1826.

JEAN BAPTISTE DEBRET
***ACADÉMIE IMPÉRIALE DES BEAUX ARTS DE RIO DE JANEIRO*: OUVERTE À L'ÉTUDE LE 15 NOVEMBRE 1826.**
***VIAGEM PITORESCA E HISTÓRICA AO BRASIL*,**
TOMO 3, P. 64
ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL – BRASIL

após o abandono do plano de Le Breton. Este, que previa uma escola voltada não só para as belas-artes mas para os ofícios, havia escrito seu programa em duas correspondências destinadas ao Conde da Barca[53]. Esses escritos, recuperados por Mário Barata[54], mostram a minúcia com que Le Breton unia as artes industriais, ou aplicadas, às belas-artes. Previa aulas de nu, uma escola de desenho e também a inclusão de artistas locais, como Manuel Dias de Oliveira. O plano de Le Breton tornou-se apenas um documento que conta a história do que deveria ter sido essa escola no Brasil, mais completa. Debret tenta recuperar, em vão, um pouco essa história, que, mesmo desvinculada dos ofícios, recolocava em questão a vinda dos franceses ao Rio. Sem receber o apoio de Silva para implantação de seu plano, ele e seus colegas enfrentam novos obstáculos, e suas aulas são limitadas após a fundação da instituição. De acordo com os estatutos, os alunos deveriam passar três anos na aula de desenho de Silva, o que inviabilizava o trabalho dos franceses. Com isso, as animosidades se acirram, alunos deixam de cumprir as regras[55] e acentuam-se as dificuldades dos franceses na Academia.

---

[53] Os planos originais estão no Arquivo Histórico do Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro.

[54] Mário Barata. "Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de dupla escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816". *Revista do Sphan*, 1959.

Foi nesse período, porém, precisamente em 1829, que aconteceu a primeira exposição de artes da Academia Imperial, evento de absoluta importância para o desenvolvimento artístico no Brasil, para o surgimento da crítica de arte e o início da formação do gosto privado, com vistas a um futuro colecionismo. Na realidade, segundo o jornal *Diário Fluminense*, uma exposição de apenas um dia já havia acontecido em 1828, sendo essa de 1829 aquela de maior repercussão, considerada de fato a primeira. Foram apresentadas 115 obras de alunos e professores, número bastante razoável para mostrar a produção dessa primeira geração de artistas formados na Academia. Debret repetiu o feito em 1830, quando foram apresentados 126 trabalhos, mas no ano seguinte decidiu voltar em definitivo para Paris, tendo em vista esse ambiente de disputas e o futuro incerto tanto da Academia quanto da política brasileira, com a abdicação de D. Pedro I ao trono e seu retorno a Portugal.

Com a volta de Debret para a França, surge o momento oportuno para que Félix Taunay se destaque no ambiente acadêmico. Nesse mesmo ano, ele se tornou secretário da Academia, contribuindo, ao lado de Montigny, para a reformulação dos estatutos acadêmicos, em que uma das principais medidas foi a alteração do curso de desenho, que passava de três para apenas um ano. Após a morte de Silva, Taunay é eleito diretor da instituição, cargo que ocupará por dezessete anos. Sua atuação foi marcada, no entanto, por uma série de dificuldades para renovar a estrutura de ensino da Academia, sobretudo no que diz respeito ao aprimoramento do curso de desenho a partir de bases clássicas. As primeiras foram as aulas de modelo vivo e anatomia, aprovadas, respectivamente, em 1834 e 1837. Embora o estudo do nu já tivesse aparecido na aula régia de Manuel Dias de Oliveira[56], a sua oficialidade acadêmica junto às demais artes veio apenas com Taunay. Ainda que anúncios fossem feitos nos jornais do Rio de Janeiro[57], as dificuldades apareciam: falta do profissional na Corte; pouco tempo de permanência no cargo quando alguém se habilitava; falta de experiência para a manutenção de poses. A transposição desse importante modelo acadêmico internacional encontrava uma poderosa barreira para seu desenvolvimento em uma sociedade ainda carente desses profissionais. Para resolver a questão, pensou-se em chamar escravos negros para executar as poses, visto que, de acordo com os professores da Academia, eles eram "dotados de formas artísticas". Seria a solução? Tem-se notícia de que alguns professores, como Ferrez e posteriormente Porto-Alegre, enviaram seus escravos. Mas a alternativa acabou revelando-se ineficiente na execução das poses, além de eles faltarem às sessões. As atas da Academia conservadas no Arquivo do Museu D. João VI mostram que os modelos que eventualmente apareciam eram dispensados em razão "da idade e estado de magreza" (6 abr. 1835), e outros, mesmo com alguma parte do corpo "mole e feminina" (23 jul. 1835), acabavam sendo contratados em virtude da urgência da classe. Apareceram depois o "aguadeiro da Carioca, magro e de extremidades defeituosas", o "jovem estrangeiro professor de gymnastica, de formas sem comparação mais belas" (2 abr. 1840), ou o arqueiro do Paço (15 abr. 1841), e finalmente modelos mais robustos e musculosos (9 abr. 1842).

---

[55] Ver ofícios de 29 abr. 1830 e de 7 jul. 1830, ambos do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

[56] Ver Francisco Marques dos Santos. "O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816". *Revista do Sphan*, nº 5, 1941, p. 215; Manuel Araújo Porto-Alegre. "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense. *Revista do IHGB*, 1841; Adolfo Morales de los Rios Filho. Op. cit., p. 105.

[57] *Correio Oficial* nº 79, Rio de Janeiro. Ver a tese de Renato Palumbo Dória intitulada *Entre o belo e o útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX*.

O problema aos poucos era sanado dentro da lógica classicista de uma instituição de ensino acadêmico absolutamente dependente do modelo, do nu e do desenho. Para estender esse conhecimento, ampliou-se a coleção de estatuária antiga, associando o nu à beleza do mundo antigo, aprimorando as poses e a anatomia, que, por sua vez, encontravam também certo alento nas obras didáticas que Taunay organizava e traduzia para auxiliar os alunos no entendimento da teoria artística internacional. A primeira obra traduzida por ele em 1836 reunia as noções de escolas artísticas. Intitulada *Arte de pintar a óleo conforme a prática de Bardwell, baseada sobre o estudo e a imitação dos primeiros mestres das escolas italianas, inglesa e flamenga*, fundamenta-se na 13ª edição londrina, de 1832, do pintor inglês Thomas Bardwell: *The Practice of Painting and Perspective Made Easy*, publicada pela primeira vez em 1756. Essas escolas artísticas poderiam ser estudadas *in loco* por meio das cópias existentes na Pinacoteca da Academia, sobretudo com as telas trazidas anteriormente por Le Breton. Em 1837, ele elabora um compêndio de anatomia, organizado a partir da tradução de alguns escritos sobre o corpo humano. Seu *Epítome de anatomia relativa às Belas-Artes*[58] foi organizado a partir da tradução dos textos da obra de Charles Lebrun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1668); de trechos sobre osteologia e miologia de *Abregé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et de sculpture* de Roger de Piles e François Tortebat (1667); de fragmentos da obra de Gérard Audran, *Les proportions du corps humain mesurées sur le plus belles figures de l'antiquité* (1683); e da tradução do verbete "Proportions", do *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Aubin Louis Millin (1806). A obra de Taunay destinava-se ao aperfeiçoamento do curso de desenho, modelo vivo e anatomia, demonstrando os princípios clássicos de sua metodologia de ensino, associados às relações com a estatuária antiga.

Ao lado dessa estrutura que se formava, Taunay implanta ainda o definitivo sistema de exposições a partir de 1840, propondo não somente a inclusão dos alunos, mas dos artistas nacionais e estrangeiros presentes no Rio de Janeiro, cujas obras deveriam passar pelo crivo de um júri interno. A medida estimulava a emulação e dava continuidade à formação da crítica e do gosto. Ao seu lado, o Prêmio de Viagem (24 set. 1845) oferecia aos alunos a possibilidade de estudar na Itália, à semelhança do célebre *Prix de Rome* instituído na Academia francesa no século XVII. Esses foram, assim, os meios elementares para a formação do artista, possibilitando a concretização do que Félix chamava de "escola artística brasileira", na tentativa de colocar o país entre as mais diversas escolas internacionais, ainda que seus recursos fossem tão precários e de difícil execução.

Após a saída de Félix, coube a Porto-Alegre dar continuidade a esse trabalho na direção da Academia[59]. Os dois, no entanto, não mantinham relações amistosas, e o conflito entre eles, público, foi um dos motivos para a saída de Félix da instituição. Porto-Alegre discordava de Félix em várias questões, parte delas relativa à metodologia de ensino – como as aulas de modelo vivo, que considerava ineficazes –, além da crítica ao Prêmio de Viagem concedido ao neto de Montigny, Leon Pallière, em 1849, o que foi considerado injusto e contra os estatutos, em razão de seus estudos anteriores na França. Foram notórias as discussões que eles travaram nos jornais do Rio de Janeiro[60], mas é muito provável que esses dois pintores de paisagem e acadêmicos respeitados fossem de fato bastante parecidos em suas personalidades e em seus objetivos como artistas, não suportando a ideia de conviver e competir no mesmo espaço.

---

[58] Há um exemplar conservado no Museu D. João VI.

[59] Após Taunay deixar a direção da Academia, em 1851, o posto é ocupado por Job Justino d'Alcântara, até Porto-Alegre assumir em 1854.

Porto-Alegre, por sua vez, marcou a história da arte brasileira quando ainda residia na França. Junto com Gonçalves de Magalhães e Torres Homem, pronunciou no Instituto Histórico de Paris, em 1834, um discurso de grande importância cultural, publicado como *Resumé de l'histoire de la littérature, de la science et des arts au Brésil*[61]. Ademais, seu papel na história da arte, do teatro e da literatura – publicando em Paris a *Revista Nitheroy* e *Minerva Brasiliense*, junto com Gonçalves de Magalhães –, além de suas ideias acerca do indigenismo, constituíram uma espécie de divisor de águas nos campos literário e artístico. Por outro lado, não só foi um dos primeiros a chamar a atenção para a pintura colonial, como ressaltamos, mas o pioneiro no exercício de uma elaborada crítica de arte e da prática da caricatura no Brasil, como se nota na *Sátira ao político Justiniano José da Rocha*[62], publicada no *Jornal do Commercio* de 1837. No campo da pintura, seu papel foi de absoluta importância na orientação a Victor Meirelles em sua estadia na Europa e fundamental em sua formação e na preparação da tela da *Primeira missa* em Paris. Pintor da Imperial Câmara desde 1840 e professor de pintura de história da Academia de Belas Artes até 1847, exerceu também o cargo de professor de desenho da Academia Militar e funções de suplente de vereador na cidade do Rio de Janeiro[63], quando foi chamado por Luís Pedreira do Couto Ferraz para implantar na Academia a reforma que levava seu nome[64]. No caminho da Reforma Pedreira, Porto-Alegre, homem culto e de personalidade – como se nota em seu belo *Retrato*, pintado por Ferdinand Krumholz –, voltava-se, como diretor da instituição, a um pensamento mais utilitarista em torno da cultura e à ideia de civilização pautada pelo progresso e pela ciência.

No conjunto de modificações propostas pela Reforma Pedreira, entre elas a inclusão de aulas de música e história da arte[65] e a proposição de novas regras em torno do Prêmio de Viagem, devendo os alunos permanecer seis anos no exterior, em lugar de apenas três, é implantado um novo mas não desconhecido campo de conhecimento e aplicação: o ensino dos ofícios. Aulas como desenho de ornatos, desenho geométrico e matemática aplicada passaram a ser oferecidas aos alunos. De imediato, pensamos em Le Breton e suas ideias concebidas em seu plano de ensino de 1816, em que comparava sua implantação no Brasil ao bem-sucedido caso mexicano e a relação entre o artesanato, a arte e a indústria. Mas também Félix concentrou parte de seus objetivos na Academia, no âmbito incipiente da indústria, conforme revela grande parte de seus discursos, pronunciados nas sessões públicas da Academia e publicados no *Jornal do Commercio*. Ele, no entanto, pretendia que os arquitetos se inserissem nesse ramo, colaborando para o avanço técnico brasileiro e pensando na possibilidade de produção de objetos com

---

[60] Ver Alfredo Galvão. "Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no meio artístico nacional". *Revista do Sphan*, nº 14, 1959.

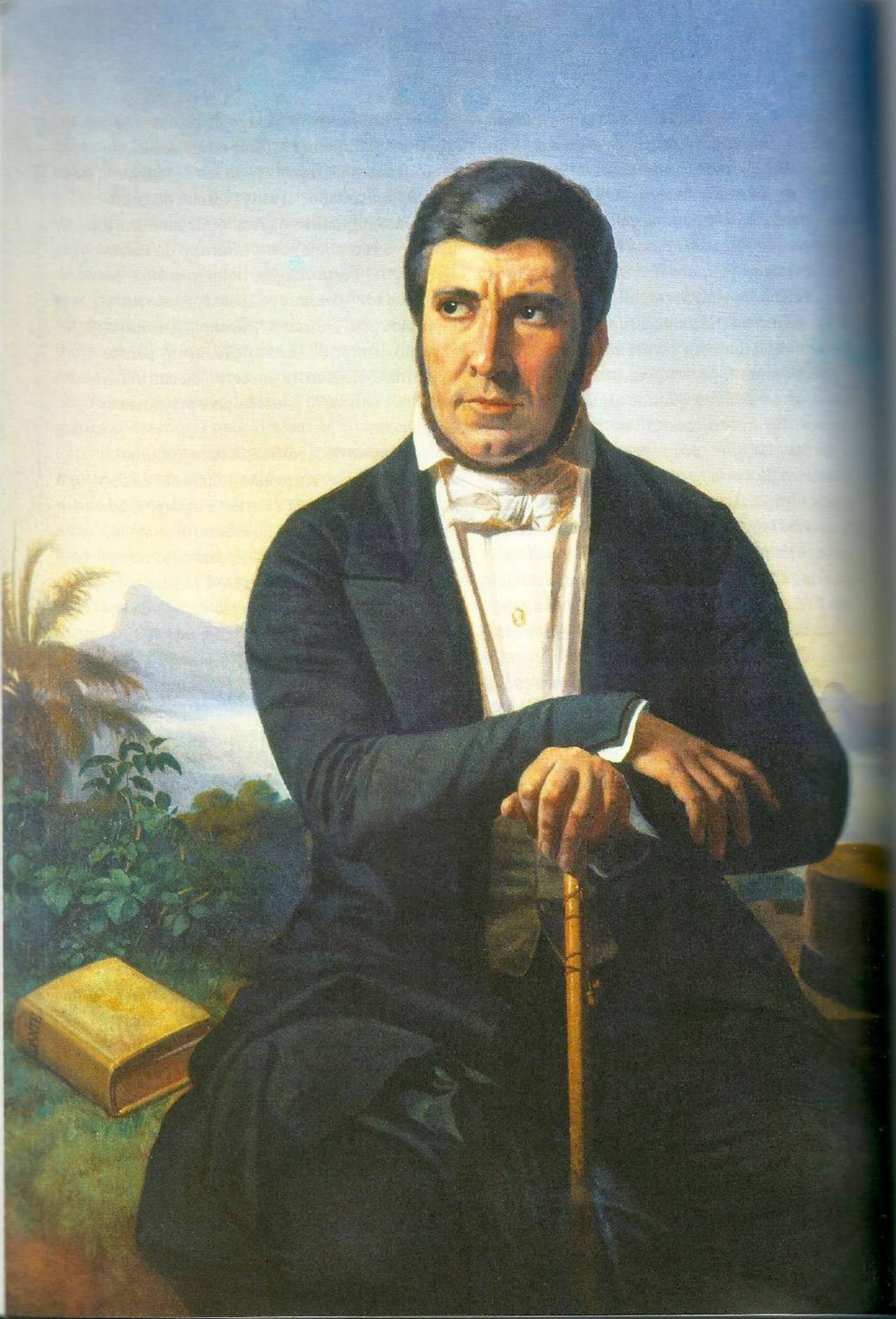
[61] Texto publicado por Debret em seu álbum.

[62] Litogravura de Victor Larée, 1837. Pedro Corrêa do Lago. *Caricaturistas brasileiros*, pp. 18-20.

[63] Ver Letícia Squeff. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto-Alegre*, p. 76.

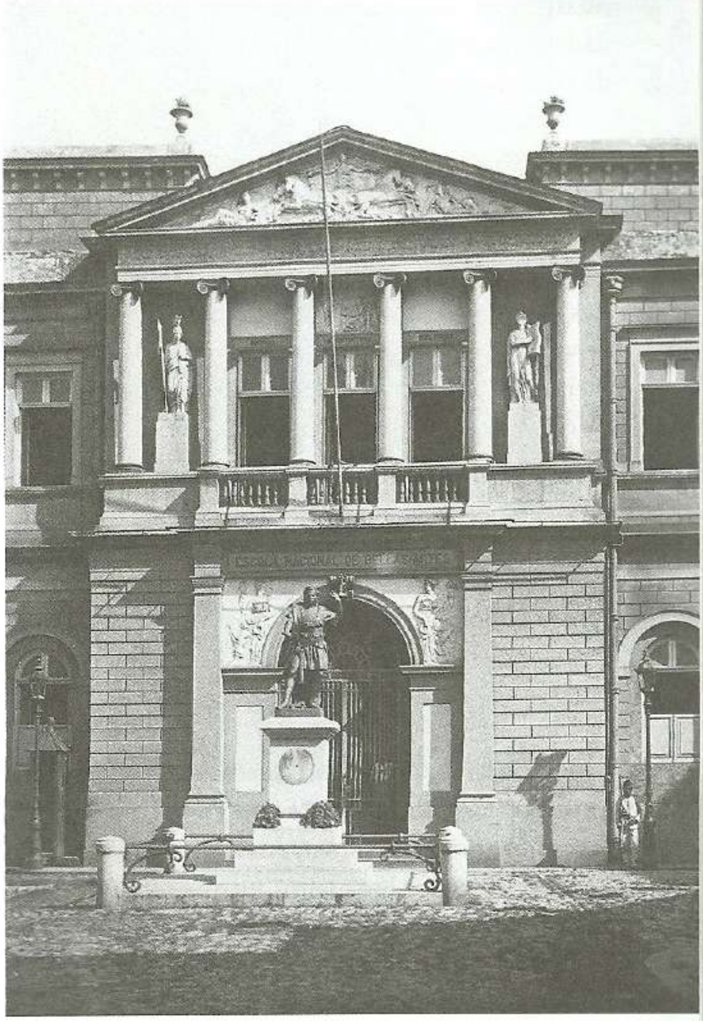
[64] Ver Letícia Squeff, op. cit., e Cibele Vidal Fernandes, "A Reforma Pedreira na Aiba e sua relação com o panorama internacional de ensino nas academias de arte, 180 anos da Escola de Belas-Artes", *Anais do Seminário EBA*. 1997.

[65] O curso de História da Arte foi pensado ainda na gestão de Félix-Émile Taunay, embora não tenha sido colocado em prática.



FERDINANDO KRUMHOLZ
RETRATO DE MANUEL ARAÚJO PORTO-ALEGRE,
1848. ÓLEO SOBRE TELA, 128,5 X 98 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES,
RIO DE JANEIRO

nossas matérias-primas, os quais deixariam de ser comprados na Europa. No caso de Porto-Alegre, a ideia da Reforma Pedreira lembrava em muito a proposta de Le Breton, que pretendia separar a parte dos ofícios daquela das belas-artes, embora ambas estivessem na mesma instituição. Ao mesmo tempo, como bem destaca Letícia Squeff[66], a reforma levada a cabo por Porto-Alegre relacionava-se diretamente com o programa do império de D. Pedro II, voltado para a ideia de civilização, do progresso econômico e técnico. Além disso, sabemos o quanto o Brasil irá posicionar-se de maneira positiva no âmbito das exposições universais, cujo caráter industrial se tornará patente no seio das sociedades modernas. O país colocava-se, assim, em meio a um discurso progressista e técnico, mesmo com a permanência de um regime escravista, que era, de certa maneira, omitido desse debate. E os resultados podem ser vistos nas exposições acadêmicas, uma vez que também foi criada uma seção Exposição de Artefatos da Indústria Nacional e Aplicações de Belas Artes[67]. Nesse sentido, as artes "aplicadas" dividiam espaço com as belas-artes, mostrando, de certo modo, a tentativa de igualdade e o progresso prenunciado pelo império de D. Pedro II, já corroborado pela Sociedade



MARC FERREZ
FOTOGRAFIA, 1891
O EDIFÍCIO DA ACADEMIA FOI DEMOLIDO EM 1938, RESTANDO APENAS SUA FACHADA NO JARDIM BOTÂNICO DO RIO DE JANEIRO
ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES

---

[66] Letícia Squeff. Op. cit.
[67] Carlos Roberto Maciel Levy. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*.

Auxiliadora da Indústria Nacional, pela Sociedade Propagadora das Belas Artes e pela criação do Liceu de Artes e Ofícios, em 1856.

Com a saída de Pedreira do corpo de ministros em 1857, Porto-Alegre também deixa a Academia. Seu papel na instituição, embora de curta duração, foi de fundamental importância para o desenvolvimento artístico e técnico nas décadas seguintes. Além disso, é de grande valor sua atuação para a formação de Victor Meirelles, artista-chave para a continuidade da chamada "escola artística brasileira", para usarmos uma expressão cara a Félix Taunay. A Academia, com todos os seus percalços, conseguirá fazer que seus artistas atuem, de fato, na representação de nossa história e natureza. A coroação de D. Pedro II abrirá as portas definitivas para esse processo.

O NASCIMENTO DO SEGUNDO IMPÉRIO: A HISTÓRIA ENTRE A CIDADE E A NATUREZA

Se a coroação de D. Pedro II, em 1840, renovava as esperanças dos brasileiros no que se refere ao avanço social e econômico, livrando-os, de certo modo, da orfandade provocada pela partida de Pedro I, esse evento de primeira ordem também oferecia ao mundo artístico um leque de possibilidades. O poder de um novo monarca, ainda que muito jovem, era a chance para colocar em prática um novo plano de integração efetiva do artista na sociedade, de desenvolvimento urbano e de criação de um aparato artístico que divulgasse a imagem de Pedro II, identificando seu governo à ideia de um progresso igualmente cultural.

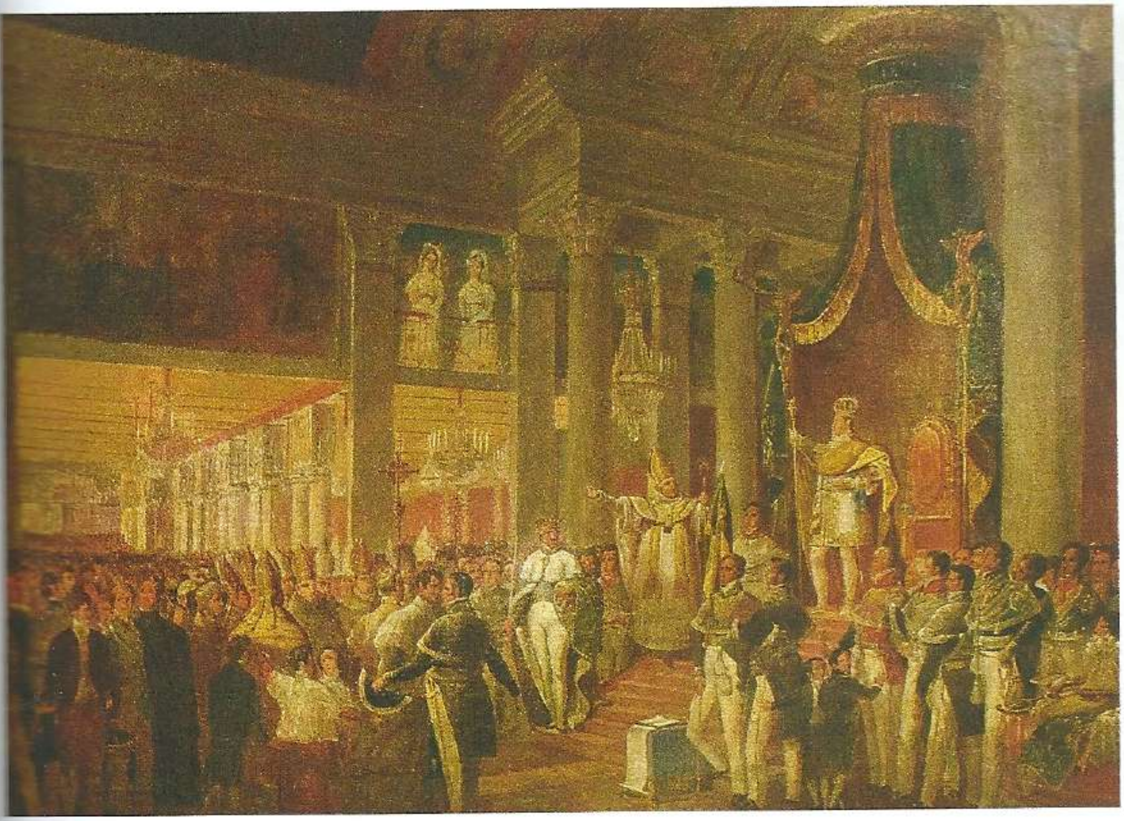
Félix-Émile Taunay tentou, como diretor, colocar os arquitetos na liderança desse projeto. Para ele, somente uma cidade com ruas projetadas e belos edifícios seria capaz de abrigar a monumental pintura de história e as esculturas públicas, na corrente da representação visual do novo império e da criação da escola artística brasileira. Recuperando, de certa forma, uma ideia albertiana da importância da cidade no poder do monarca[68], somente o arquiteto poderia cumprir essa fundamental função, absolutamente voltada para a questão política.

Nesse sentido, foram muitas as tentativas de inserir Grandjean de Montigny e os arquitetos da Academia nas instituições públicas cariocas[69], de modo a aproximá-los do sólido e tradicional corpo de engenheiros militares. Para Félix, a arquitetura cumpriria o glorioso papel de alavanca do progresso e da beleza. É certo que Montigny morreu em 1851, deixando apenas projetos arquitetônicos e algumas construções, como a Casa do Comércio (atual Casa França-Brasil), o edifício da Academia, sua residência na Gávea (atual Solar Grandjean de Montigny, PUC-RJ) e chafarizes públicos, mas alguns de seus alunos conseguiram, de certa forma, obter o lugar que o mestre não teve na quase impenetrável Repartição de Obras Públicas do Rio de Janeiro. José Maria Jacintho Rebello e Francisco Bittencourt da Silva, por exemplo, foram nomeados adjuntos naquela instituição na década de 1850. Silva, um dos mais notáveis alunos de Montigny e criador do Liceu, foi o responsável pela construção da Igreja Matriz de São João Batista e pela continuidade das obras da Igreja da Candelária, além do Educandário Santa Teresa. Rebello foi projetista do

---

[68] Leon Battista Alberti. *Da pintura*.

[69] O primeiro arquiteto acadêmico a entrar na Repartição de Obras Públicas foi Antônio Baptista da Rocha, o primeiro laureado no Prêmio de Viagem da Academia, em 1845.



MANOEL DE ARAÚJO PORTO-ALEGRE. *COROAÇÃO DE D. PEDRO II*. 1845-46. ÓLEO SOBRE TELA, 80 X 110 CM
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, RIO DE JANEIRO
FOTO LAETI IMAGES

paladiano edifício da Procuradoria do Estado, do Palácio do Itamaraty, juntamente com Bittencourt Silva, da ampliação da Casa de Misericórdia em 1865, do Palácio Universitário (atual UFRJ), em parceria com Domingos José de Souza Monteiro, outro aluno de Montigny, e do Palacete do Conde de Itamaraty[70]. Félix-Émile sonhava alto em relação à arquitetura, mas seus objetivos foram em parte alcançados em uma ciranda artística muitas vezes avessa à atuação daquela herança estrangeira na esfera pública.

Convém dizer ainda que, como Félix, Porto-Alegre tentou colocar em prática algumas medidas para organizar a cidade do Rio, ainda muito marcada pela falta de saneamento, pela insalubridade e pela sujeira das ruas[71], além da ausência de uma estrutura mais regrada na construção das casas[72]. Assim como Félix, não teve êxito compatível com as suas pretensões. Por outro lado, coube a ele dar o impulso definitivo para a pintura de história, coroada nas décadas de 1860 e 1870 com a atuação sobretudo de Victor Meirelles e Pedro Américo. Até lá, paisagem e história foram, pouco a pouco, ocupando seus lugares no espaço artístico, ora com certa inovação ou apenas confirmando seu papel como promotoras da imagem do Estado e de sua divulgação.

---

[70] Ver Sônia Gomes Pereira, op. cit., 2008, e Jorge Czajkwoski, *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*.

[71] Sobre o Rio de Janeiro nesse período, ver Sidney Chalhoub. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*.

[72] Porto-Alegre também era arquiteto, sendo de sua autoria os planos da Escola de Medicina e do prédio da Alfândega, entre outros. Ver Squeff e Kovensky. *Araújo Porto-Alegre: singular & plural*. São Paulo: IMS, 2014.

As exposições eram, nesse sentido, o principal lugar para ter contato com essa produção de caráter nacionalista e, junto com elas, surge a voz da crítica de arte. A tela *Magnanimidade de Vieira*, tema que relata a expulsão dos holandeses pelo português João Fernandes Vieira no século XVII, executada por José Correia de Lima, por exemplo, foi considerada pelo *Jornal do Commercio* "o primeiro quadro histórico de um brasileiro", de grande interesse pelo "público e entendedores", em virtude da representação desse "brilhante fato da nossa glória nacional"[73]. O caráter patriótico da pintura histórica e a cultura nacionalista em voga naquele momento encaixavam-se perfeitamente no contexto da coroação de D. Pedro II. Além disso, a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ainda em 1838, viria selar esse programa político para D. Pedro II. A história começava a se afirmar por meio da literatura e da arte, e vemos esse processo de resgate materializar-se não só na tela de Lima, mas na recuperação das raízes históricas luso-brasileiras promovida, por exemplo, pelo *Desembarque em Porto Seguro de D. P. Alv. Cabral, e plantação da Cruz pelos selvagens*, de Raphael Mendes de Carvalho.

Junto a essas, a *Coroação de D. Pedro II* (Museu Imperial, Petrópolis), de François-René Moreau, com a "delicadeza do pincel, o acabado dos detalhes, a execução da paramenta do clero, a parecença dos assistentes"[74], realizava a transição entre o passado e o presente, mostrando o papel da pintura na atualização da história e no fortalecimento do sentimento nacional. A coroação de D. Pedro II em julho de 1841 foi, assim, uma grande oportunidade para a produção artística de brasileiros e estrangeiros, tanto no âmbito da pintura de história quanto da retratística. Porto-Alegre, que gozava de certo prestígio junto ao mordomo imperial, Paulo Barbosa, também envolveu-se com os preparativos para a grande festa, construindo a célebre Varanda da Sagração e um arco de triunfo comemorativo bastante exaltados pela imprensa do período[75], além da tela não terminada da coroação.

Ao mesmo tempo, era urgente a atualização do retrato do governante. Telas que representavam o imperador, realizadas sobretudo na Academia por José Correia de Lima[76], divulgavam sua imagem em todas as províncias do país. Uma das mais apreciadas foi o *Retrato do imperador*, em tamanho natural, sentado no trono, com as vestimentas reais no ato da coroação, realizada em 1845 por Lima, além daquela pintada pelo francês Quinsac de Monvoisin, bastante elogiada pela crítica. Ao lado da pintura, a escultura também cumpriu papel fundamental na divulgação e na educação pública, por meio da apreciação e da contemplação da imagem de Pedro II. Ferdinand Pettrich, escultor alemão chamado ao Brasil possivelmente para trabalhar nas esculturas históricas do Hospital da Santa Casa, como aquelas do Padre Anchieta e do Frei Manuel de Jesus[77], entre outras, executa ao menos o gesso da estátua de D. Pedro, assim como Zepherin Ferrez fará seu busto em bronze em 1846[78].

---

[73] Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, *Jornal do Commercio*, 19 dez. 1841. Acervo Biblioteca Nacional.

[74] Rio de Janeiro, *Jornal do Commercio*, 18 dez. 1842. Acervo Biblioteca Nacional.

[75] Squeff relata que Porto-Alegre também desenhou as roupas do monarca (op. cit., p. 117) e foi nomeado pintor do paço em 1855. Ver Antunes Paranhos. *O pintor do romantismo – vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre*, p. 163.

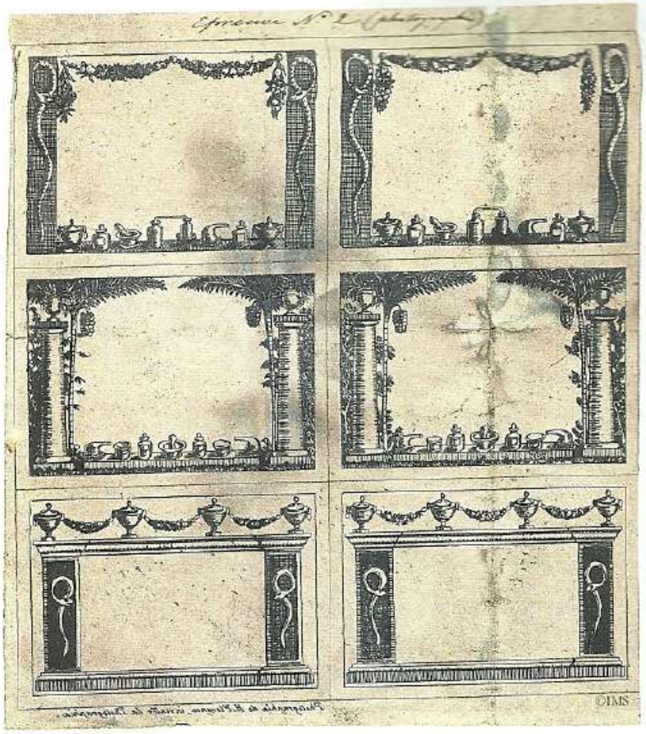
[76] Ao lado do retrato do governante, Lima reforçava o exemplo virtuoso do Império, inovando ao realizar o retrato de homenagem de um afro-brasileiro, o Marinheiro Simão, que, ao salvar pessoas do naufrágio do vapor Pernambucana, tornava-se exemplo de ousadia e coragem à Nação.

[77] Luciano Migliaccio. Op. cit., p. 90.

[78] Museu Nacional de Belas Artes. Zepherin Ferrez havia feito já um busto de Pedro II mais jovem, em 1837, hoje conservado no Museu Imperial em Petrópolis.

Ao lado desse impulso artístico, a primeira década do império de D. Pedro II foi também marcada pelo progresso científico[79]. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – centro do debate em torno das nossas raízes e formação social – foi palco de discussões e publicações sobre invenções, novas técnicas na agricultura e questões científicas. Contando com a participação de artistas, literatos e intelectuais, foi certamente um dos mais influentes instrumentos de divulgação do progresso do império.

Nesse sentido, cabe ressaltar que o próprio D. Pedro II interessou-se, desde muito jovem, pela então recente invenção da fotografia. O imperador manipulou os daguerreótipos, adquirindo uma dessas máquinas[80] do abade francês Louis Compte, quando este desembarcou no Brasil em 1840 trazendo consigo o aparelho que Daguerre acabava de inventar na França[81]. O Brasil foi um dos primeiros países da América Latina não só a divulgar o invento francês em seus jornais e revistas, mas também a mostrar interesse efetivo pelas experiências científicas da nova maneira de conceber a imagem[82]. Além do Rio, daguerreotipistas itinerantes viajavam para diversas províncias do Brasil, realizando principalmente retratos da aristocracia rural[83]. Tanto os retratos como as paisagens obtidas por meio desse processo apresentavam composição bastante semelhante àquela da pintura, e muito desses "fotógrafos" eram artistas que se debruçavam sobre a nova técnica. É o caso, por exemplo, de Hercules Florence, desenhista e cartógrafo da expedição Langsdorff[84] e posteriormente pintor de retratos, que se tornou o primeiro a realizar diversas pesquisas sobre a poligrafia e a fotografia, respectivamente, em 1831 e 1833.



HERCULES FLORENCE
RÓTULOS DE FÁRMACIA, 1833
COLEÇÃO TERESA
CRISTINA FLORENCE
ACERVO INSTITUTO
MOREIRA SALLES

Está ainda por ser reavaliada, em âmbito internacional, a datação dessa invenção de Daguerre, se levarmos em conta os estudos de Florence no Brasil, na década de 1830, conforme relata Boris Kossoy. Em 1833, segundo o autor, ele havia realizado experimentos para a fixação da imagem obtida na câmara obscura, no interior de São Paulo, em São Carlos, onde exercia o ofício de retratista. Além disso, foi Florence o pioneiro no uso do termo relacionado à fotografia[85], que aparece como verbo, "*photographier*", em seu *Livre d'annotations et de premiers matériaux*[86]. As experiências de Florence foram compartilhadas pela Academia Imperial de Belas Artes, cabendo a Félix-Émile Taunay a realização de um relatório sobre o invento em 1843: "Votre découverte bien examiné, bien contredite, a eu enfin un véritable succés d'estime."[87] Isso mostra não só sua proximidade às novas formas de representação da natureza, mas a afinidade da Academia com o progresso científico. Félix teria ainda apresentado um desenho "photographiado" por Florence – um índio Bororo – ao príncipe de Joinville, que o colocou em seu álbum de viagem antes da patente feita por Daguerre[88].

---

[79] O monarca financiou a Comissão Geológica do Império, liderada por Charles Hartt e Orville Derby, na década de 1870.

[80] Pedro Vasquez. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*, p. 14. Ver também, a esse respeito, Lília Schwarcz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, p. 346.

[81] Ver Gilberto Ferrez, *A fotografia no Brasil (1840-1900)*; Pedro Vasquez, op. cit.; Boris Kossoy, *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*.

[82] Ver Gilberto Ferrez. Op. cit.

[83] Lília Schwarcz. Op. cit., 1999, p. 347.

[84] Boris Kossoy. *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, p. 54.

Essa abertura da Academia proposta por Taunay, ao menos na primeira metade do século, é vista também no âmbito das exposições, uma vez que, em 1842, retratos tirados com daguerreótipos[89] aparecem expostos entre as formas tradicionais de arte. Morales de los Rios informa que havia um ateliê de daguerreotipia dos irmãos Morand e Emith em 1843, no Rio, e, em meados do século, Gaspar Antônio da Silva Guimarães torna-se um dos mais conhecidos nessa arte, sendo abertos depois os ateliês de fotografia de Cristiano Jr. & Pacheco[90].

Sabemos que, ao lado do retrato, o gênero da paisagem será bastante explorado pela fotografia, sobretudo nas décadas seguintes, se tomarmos como exemplo o célebre trabalho de Marc Ferrez. Mas a paisagem, além de conquistar seu espaço no campo da fotografia, encontrou terreno fértil não só na paleta dos viajantes, mas também na pintura realizada na Academia no quarto decênio do século XIX. Convém analisar brevemente o desenvolvimento do gênero nesse período.

Em sua atuação como diretor da Academia brasileira, é certo, porém, que Félix não coloca a pintura de paisagem em primeiríssimo plano em sua lista de objetivos essenciais à valorização e à atuação da Academia como órgão público. Como observamos anteriormente, sua estratégia foi dar à arquitetura lugar de destaque como mola propulsora daquela instituição. Por outro lado, é legítimo dizer que a pintura de paisagem tomou importante rumo a partir de seus pincéis. Félix levou aos seus alunos e à futura geração de artistas a renovação na pintura de paisagem brasileira, ao dar à composição uma mensagem histórica e exemplar. Entre suas telas, a *Mata reduzida a carvão* é fundamental nesse processo de transformação da abordagem da natureza. A tela é minuciosa e extremamente calculada, tanto no tema quanto nos detalhes que compõem a vegetação e as figuras. Tem um discurso histórico que se pronuncia de acordo com os acontecimentos ocorridos dentro da floresta, que se mostram em uma composição dividida em duas partes. De um lado, a natureza composta de tons variados de verde, de "espécies que se conhecem" – para citarmos Porto-Alegre[91] –, grandiosa e intocada, pressente o ocorrido ao seu lado, isto é, a floresta queimada e transformada em carvão, com a clareira repleta de homens e de troncos mortos. Vê-se, em um dos planos, uma imensa árvore descolorida já amparada por estreitos galhos, que tristemente flerta com a fumaça que incorpora o espectral formato de outra árvore. Pode-se até mesmo dizer que a mensagem dada pela tela adquire, de certa maneira, tons "ecológicos"[92]. O Catálogo da Exposição de 1842, em

---

[85] Kossoy relata que o alemão Johann Heinrich Mädler e os ingleses Wheatstone e John Herschel usaram esse termo em 1839. Idem, pp. 197 e 200.

[86] Seu caderno de anotações está atualmente conservado na Coleção Arnaldo Machado Florence. Seus escritos indicam ainda, como relata Kossoy, a importância do boticário Joaquim Correa de Mello nas indicações sobre as propriedades dos sais de prata para a fixação da imagem.

[87] "Vosso descobrimento, bem examinado, inquestionável, teve, por fim, êxito de verdadeira estima." Idem, p. 79.

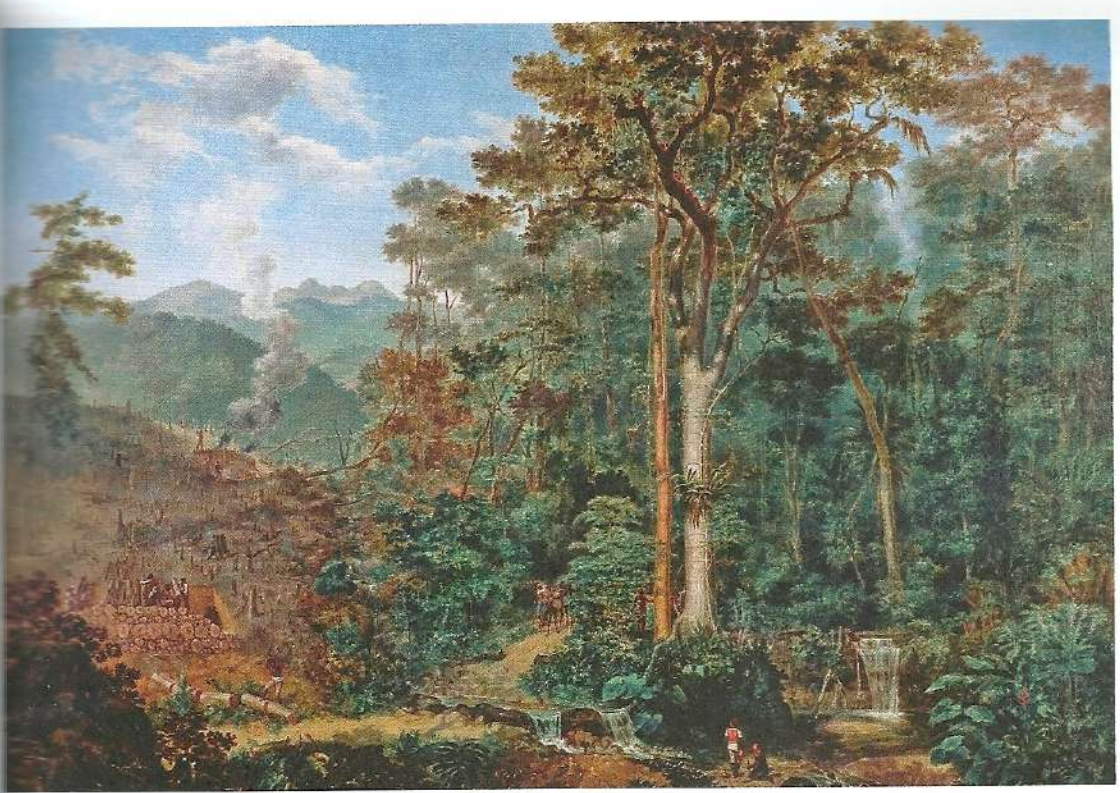
[88] O relato feito por Florence foi transcrito por Kossoy. Op. cit., pp. 403-4. Ver também Maria Ines Turazzi. "O 'homem de invenções' e 'as recompensas nacionais'". In: *Anais do Museu Paulista*, v. 16, nº 2, jul./dez. 2008.

[89] Carlos Maciel Levy. Op. cit., 1990, p. 95.

[90] Adolfo Morales de los Rios Filho. *O Rio de Janeiro imperial*, pp. 309-10.

[91] Ver Alfredo Galvão. Op. cit.

[92] Ver José Carlos Pádua. *Um sopro de destruição: pensamento*



FÉLIX-ÉMILE TAUNAY
MATA REDUZIDA A CARVÃO. 1842. ÓLEO SOBRE TELA, 134 X 195 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO

que ela aparece pela primeira vez, alerta sobre os perigos dessa técnica na natureza: "A desaparição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos." A paisagem é histórica e atualizada, diversa da natureza exuberante de muitos artistas que passaram pelo Rio de Janeiro, incluindo-se aí seu próprio pai, Nicolas-Antoine Taunay. Reside aqui o rompimento definitivo com a herança paterna. Félix mostra afinidade maior com os artistas viajantes das expedições científicas, como Spix e Martius, Rugendas – participante das exposições da Academia com suas obras – e Thomas Ender, que, além de evidenciar em seus desenhos a destruição da natureza por meio de técnicas semelhantes, também escreviam sobre os futuros riscos associados às técnicas empregadas na agricultura[93] e na produção de carvão.

Félix mostra, assim, um novo caminho para a construção de uma arte brasileira e atualizada, em estreito diálogo com seu tempo.

---

político e crítica ambiental no Brasil escravista – 1786-1888. Ver também os recentes estudos de Cláudia Valadão de Mattos.

[93] Charles Taunay, irmão de Félix, também escreveu sobre as técnicas de agricultura em 1839. Ver Carlos Augusto Taunay. *Manual do agricultor brasileiro*.

Porto-Alegre, apesar de todas as rusgas com Félix, admite o "pensamento filosófico" da obra, e também ele se debruçará sobre essa questão quando escreve, em 1845, o poema "Destruição das florestas". No caso de Porto-Alegre, ainda que sua obra pictórica se voltasse para uma composição de caráter mais romântico, na qual a natureza assumia uma faceta grandiosa e ameaçadora, como em *Floresta brasileira*, ele termina por reconhecer o caráter científico da natureza pintada por Félix. Além disso, Porto-Alegre propõe aos alunos da Academia, no período em que a dirige, estudos ao natural, evitando as cópias das estampas e aproximando-se mais do naturalismo dos artistas viajantes. Nesse sentido, vê-se o quanto um dos melhores alunos da instituição, Agostinho José da Motta, mostrará forte inclinação pelos aspectos mais realistas da paisagem – como se percebe em sua *Fábrica do Barão de Capanema* (ver p. 177), pintada na década de 1860 –, trabalhando também ele para a atualidade e para os ensinamentos propostos pela própria natureza, fixando a temporalidade do império de D. Pedro II[94].

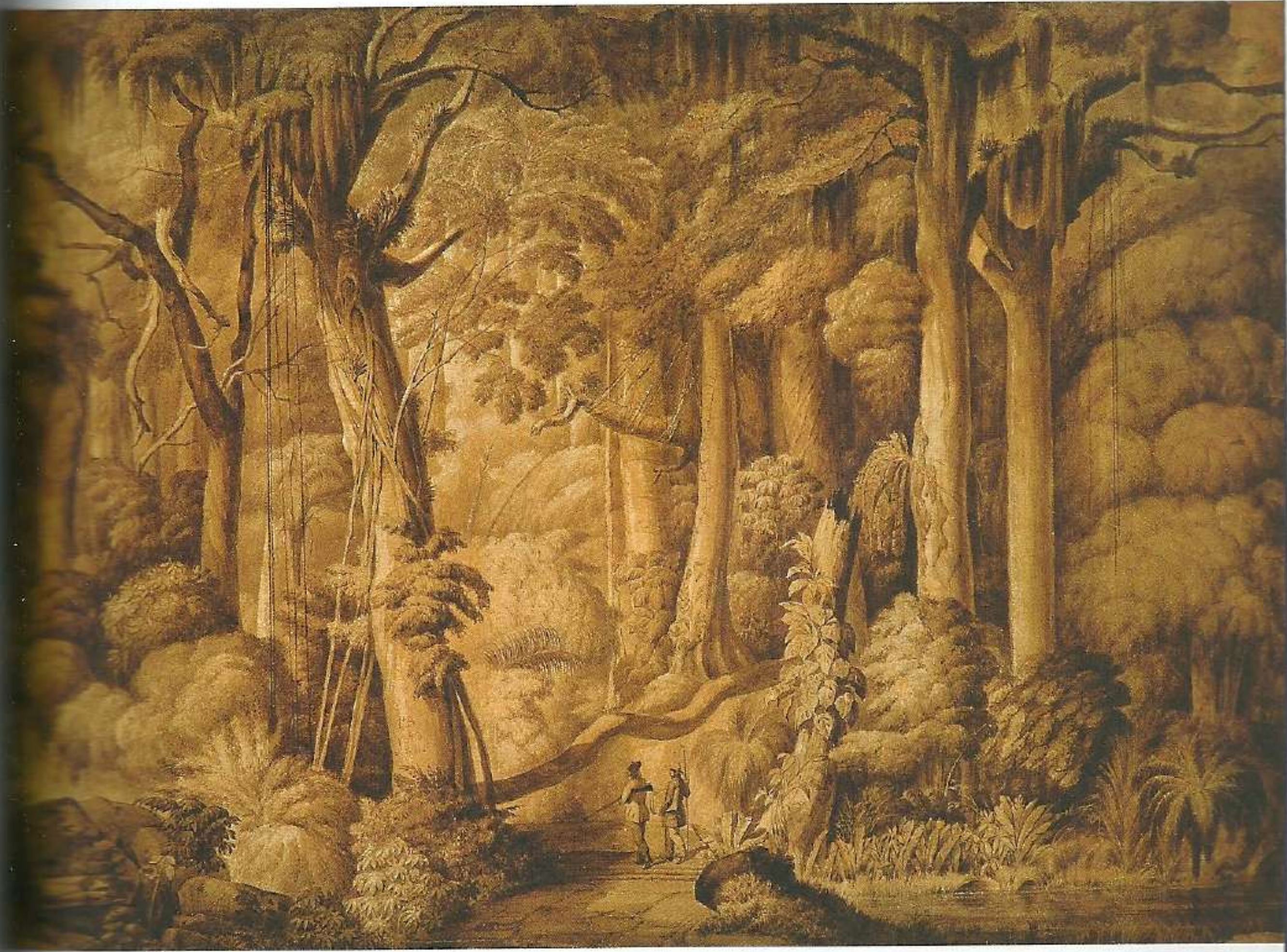
A primeira metade do século XIX foi fortemente marcada pela organização do sistema de ensino, para a efetiva consolidação de sua função na representação da história e da natureza brasileira, já bastante abordada pelos viajantes. Embora a Missão Artística tenha em parte fracassado em seu iluminado projeto de fundação de uma escola de ciências, artes e ofícios, é possível dizer que os franceses, com todos os seus obstáculos, encontraram terreno fértil na Corte dos Bragança e, posteriormente, nas monarquias de Pedro I e Pedro II.

Podemos, nesse sentido, voltar a destacar o trabalho de Debret dentro e fora da Academia, ao cumprir ao mesmo tempo funções acadêmicas e artísticas na estruturação da instituição e na construção da imagem do imperador. Ao seu lado, artistas como Leandro de Carvalho, Simplício Rodrigues de Sá e Francisco Pedro do Amaral conseguiram ocupar o reduzido espaço destinado às artes nas primeiras décadas do século XIX.

Félix-Émile Taunay conduziu com maestria a adequação de modelos internacionais à sociedade brasileira, consolidando o sistema de ensino. Araújo Porto-Alegre preparou o terreno artístico e "industrial" para as futuras gerações que, na segunda metade do século XIX, encontraram pela frente mais possibilidades de atuação, primeiramente em âmbito público e, mais tarde, nas encomendas privadas. É certo que D. Pedro II ampliou esse campo por meio dos ideais de progresso e civilização, possibilitando aos artistas um novo caminho na construção da representação da história e da natureza. Arte e Academia, com todos os seus percalços, conquistaram o seu espaço. "A missão" de Le Breton não foi completamente perdida.

---

[94] Ver Luciano Migliaccio. Op. cit.



MANOEL DE ARAÚJO
PORTO-ALEGRE
FLORESTA BRASILEIRA,
1853. SÉPIA SOBRE
PAPEL, 54,4 X 82 CM
MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO

RIO DE JANEIRO / SÉCULO XIX / DOM PEDRO
ACADEMIA / GONZAGA DUQUE ESTRADA /
LOUIS ROCHET / VICTOR MEIRELLES /
PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO

A ARTE NO BRASIL ENTRE *O SEGUNDO* REINADO E A *BELLE ÉPOQUE*

OSCAR RODOLPHO /
BERNARDELLI / AGOSTINHO
JOSÉ DA MOTTA / GIOVANNI
BATTISTA CASTAGNETO

JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JR. /
FRANCISCO AURÉLIO DE FIGUEIREDO
E MELO / RODOLFO AMOEDO /
BELMIRO DE ALMEIDA

ENRIQUE BERNADELLI /
PEDRO WEINGÄRTER /
CANDIDO ALMEIDA REIS /
ELISEU D'ANGELO VISCONTI

NITHEROY / ARAÚJO
PORTO-ALEGRE /
RUI BARBOSA / LICEU
DE ARTES E OFÍCIOS /
GONÇALVES DIAS /
NICOLA FACCHINETTI

LUCIANO MIGLIACCIO
DOUTOR EM STORIA DELL'ARTE
MEDIEVALE E MODERNA –
UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DI PISA.
ATUALMENTE É PROFESSOR DOUTOR
DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
DA ARQUITETURA E ESTÉTICA
DO PROJETO DA FACULDADE DE
ARQUITETURA E URBANISMO DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
E PROFESSOR VISITANTE DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
CAMPINAS.

Com a maioridade de D. Pedro II, proclamada em 1840, o Brasil, separado de Portugal, assumia o caráter de nação especificamente americana. O Rio de Janeiro tornava-se mais uma vez a sede de uma corte, destinada a ser o motor da política cultural do Estado. A Academia assumiria papel determinante na orientação da cultura figurativa brasileira, tornando-se porta-voz das exigências de propaganda do governo imperial. Além disso, a coroação do imperador encerrou de modo gradual um período de turbulências internas e de dificuldades administrativas que haviam constituído, em grande parte, um impedimento à promoção pública das artes. As principais obras realizadas nesse período espelham os ideais do nacionalismo romântico e do indianismo desenvolvidos por Domingos José Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto-Alegre e Francisco Torres Homem, que publicaram em Paris, em 1836, a revista *Nitheroy*, em contato com os grupos liberais franceses do Institut Historique de Paris e com liberais portugueses, como Alexandre Herculano.

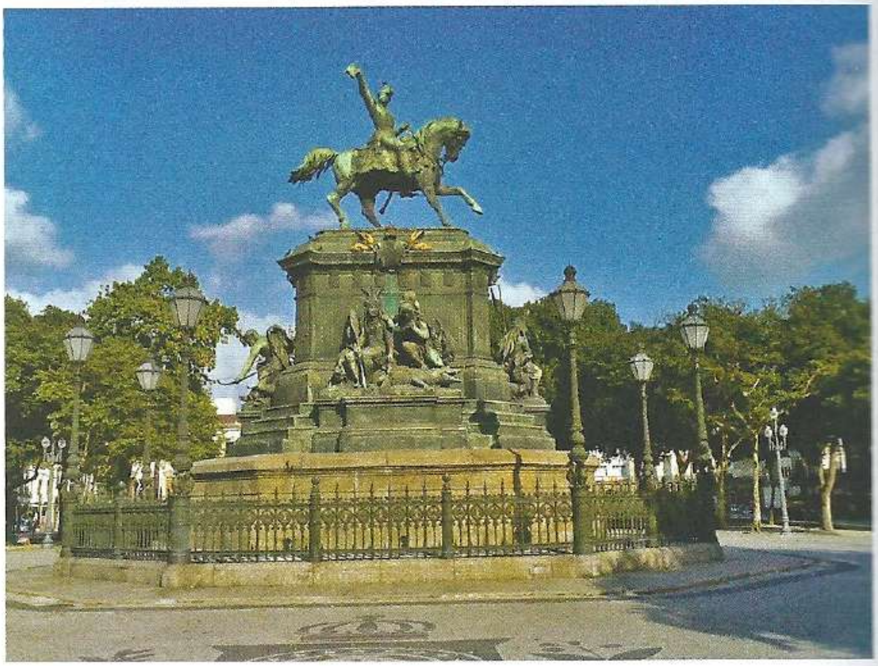
Em 1855, a Academia do Rio abriu um concurso para a realização de um monumento equestre de D. Pedro I, fundador do império. Ganhou-o o projeto apresentado pelo secretário da instituição, João Maximiliano Mafra, pintor que se formara com Araújo Porto-Alegre. A execução do monumento de bronze, porém, ficou a cargo do escultor francês Louis Rochet (1813-78), que se classificara apenas em terceiro lugar, mas comprometeu-se a realizar o projeto do brasileiro, modificando-o parcialmente[1].

---

[1] Adolfo Morales de los Rios. "O ensino artístico. Subsídio para sua história. Um capítulo: 1816-1889". *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional* (out. 1938), Rio de Janeiro, 1942.

Uma carta de Araújo Porto-Alegre permite concluir que o verdadeiro autor do programa figurativo do monumento foi ele próprio e que a escolha do artista francês, aluno de David d'Angers, especialista em grandes monumentos públicos em bronze, foi sua iniciativa, posto que no Brasil não era possível fundir uma obra de tais dimensões. O monumento a D. Pedro I, hoje na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, foi sem dúvida uma das obras em bronze de maior dimensão e ambição realizadas naquela época, e não apenas no continente americano. Rochet, por outro lado, não era um principiante na produção de bronzes colossais, como demonstravam a *Madona de Myans*, na região de Chambery, de 1855, e o *Carlos Magno*, iniciado em 1853 e destinado a Paris. O escultor francês, ademais, tinha uma atividade de etnólogo e estudioso de civilizações não europeias, o que o tornava particularmente apropriado para a concepção de um produto algo distante das convenções clássicas e aberto às sugestões do pitoresco e da cor local.

Sobre a base ergue-se a figura de D. Pedro I, a cavalo, braço levantado, tendo à mão a Carta Constitucional, enquanto a outra mão domina o ímpeto do corcel inquieto. Ele é representado como o soberano constitucional e o herói êmulo de Napoleão. Nenhuma referência ao passado português. O cavalo é dotado de um movimento extraordinário, fruto de um conhecimento anatômico incomum. Parece fincar as patas no solo, enquanto guina para o lado, virando a cabeça com rapidez. O gesto de D. Pedro, empinado nos estribos e de braço erguido, parece emular a fúria do ginete no instante mesmo em que



LOUIS ROCHET
MONUMENTO A D. PEDRO I, 1856-62
BRONZE E GRANITO
PRAÇA TIRADENTES
RIO DE JANEIRO

a refreia. O antigo tema da mão do soberano que modera e governa, segundo sua vontade, a força da cavalgadura, como as correntes que agitam o curso da história, é representado com uma nova atenção ao conhecimento anatômico e científico da época. É possível perceber recordações do monumento a Frederico, o Grande, de Cristian Rauch, em Berlim, e talvez daquele a Emanuele Filiberto de Saboia, de Carlo Marochetti, em Turim.

O mais espantoso do conjunto, contudo, são os grupos de indígenas com animais e plantas típicas da natureza brasileira, a ladear o embasamento. Esses gigantes ameríndios cheios de vigor cravam no espectador o olhar orgulhoso e interrogativo do homem da selva. Parecem perfeitamente à vontade entre os tucanos, crocodilos, tartarugas e tamanduás que despontam por entre as folhas das bananeiras e da animada floresta de bronze. Agrupam-se em famílias ou, com seus arcos, caçam uma presa invisível. Descansam apoiando-se em troféus de armas, plantas e animais, como num trono de soberanos primitivos.

No monumento, tudo é maravilhosamente realizado e desconcertante. Decerto não faltavam exemplos de monumentos a soberanos europeus acompanhados de grupos de figuras exóticas. Desde a segunda metade do século XVI, Giambologna e seus seguidores haviam enviado às capitais da Europa reis triunfantes com seus indefectíveis prisioneiros, fossem mouros ou brancos. O próprio Rochet, no monumento a Guilherme, o Conquistador, em Falais, executado entre 1846 e 1851, pusera no pedestal seis estátuas de condes normandos com todo o bárbaro esplendor de seus trajes e enfeites.

Os grupos de índios representam os rios principais do Brasil e remetem, portanto, à alegoria geográfica da fonte de Bernini, na Piazza Navona, em Roma. Ao mesmo tempo, são a personificação da unidade territorial da nação, garantida pela monarquia, como nos aparatos para a coroação de D. Pedro II realizados por Porto-Alegre em 1841. No monumento do Rio de Janeiro, porém, tem-se uma concepção diversa da história. Esses heróis indígenas aludem à sociedade familiar e tribal descrita nos livros dos primeiros viajantes. Não representam apenas o triunfo do império, como inimigos derrotados, ou sua unidade. Representam a vida social dos indígenas e se justificam numa perspectiva de progresso, de que o império, com a Constituição, é a realização levada a bom termo. Vestindo o manto com o colar de penas, como se vê no quadro de Debret de trinta anos antes, D. Pedro I também assumira para si a herança dos caciques: o império brasileiro justificava-se como o Estado que sintetizava, numa sociedade civil regida pelo direito, a cultura indígena e a dos conquistadores europeus. Da tribo à Constituição, o corpo e o poder do monarca são a síntese providencial dos povos que compõem o império.

O monumento seria feito em Paris, exposto no Salon e inaugurado no Rio em 1862. Rochet visitou o Brasil entre o final de 1856 e o início de 1857, para apresentar maquetes e inspecionar o lugar destinado à obra. Documentos e materiais conservados no Musée de l'Homme e no Institut des Langues Orientales de Paris, onde está conservada a biblioteca do escultor, permitem conhecer melhor as fontes figurativas do monumento. No Cabinet d'Antropologie do antigo Musée de l'Homme estavam depositados doze estudos de índios civilizados e mestiços e um de escravo africano, realizados pelo escultor durante sua permanência no Brasil. O artista utilizou esses estudos fisionômicos para realizar os rostos de índios do monumento, enquanto, para figurar os corpos, gestos e ornamentos, baseou-se certamente nos desenhos de Spix e Martius, de Debret, de Maximilian von Wied Neuwied e nos estudos dos índios norte-americanos de Catlin, obras que podia consultar em sua coleção pessoal. Desse conhecimento pode ter surgido a ideia de realizar aquelas gigantescas réplicas brônzeas das ilustrações de Debret, a representar não os bárbaros derrotados, mas o mundo heroico da selva encaminhando-se para a civilização.

D. Pedro II registrou em seu diário certa perplexidade em relação ao realismo da representação: "entre os grupos, aqueles que eu prefiro são o Amazonas e o São Francisco, embora este último seja pouco semelhante a um índio do Brasil"[2]. Estava acostumado a ver os índios representados como heróis clássicos, vestidos de penas variegadas para dar um tom exótico: encontrava-se agora diante de titãs fugidos do gabinete de um antropólogo, heróis desprovidos de boas maneiras, em razão do excesso de realidade. Todavia, quando os grupos colossais de bronze foram expostos no Salon de Paris de 1861, antes de serem enviados ao Brasil, o periódico *L'Artiste* publicou um significativo comentário: "O senhor Rochet é o primeiro escultor que representou os selvagens: malgrado a falta de tradição, ele desenvolveu com sucesso esse tema difícil. Fazia-se necessário temer dois obstáculos: o feio repulsivo e o grotesco. O artista se mostrou original, sem cair em nenhum desses dois defeitos. Os seus índios são de uma raça exótica, carnudos, apresentando apenas formas arredondadas nos rostos e em todas as partes do corpo, a sua força é hedionda, a sua inteligência inculta, contudo são homens, e em seus traços, nas suas poses reina certa dignidade altiva e quase melancólica que se vê nos povos que desaparecem: são naturais, e todavia são belos."[3]

São evidentes as afinidades entre o programa idealizado por Araújo Porto-Alegre e a poética indigenista que se afirmava naqueles anos, com o apoio da corte. Em 1845, o IHGB havia anunciado um concurso com o tema: "Como se deve escrever a história do Brasil." O ganhador foi o botânico alemão Von Martius, que havia visitado longamente o país para compor seus estudos sobre a flora brasileira. Em seu escrito, frisava o fato de que a história do Brasil havia de refletir a história dos três grupos humanos que compunham o império: africanos, índios e europeus, ou seja, portugueses. Ele próprio dera o exemplo, com uma dissertação sobre os conceitos jurídicos e a organização social dos indígenas brasileiros. Von Martius convidava os estudiosos brasileiros a mergulhar em profundidade no estudo das culturas africanas e indígenas, mesmo considerando-as destinadas a desaparecer numa nova síntese.

Entre 1847 e 1851, as datas de *Primeiros cantos* e *últimos cantos* de Gonçalves Dias, definem-se os temas indianistas do imaginário romântico nacionalista, emprestados em grande parte de Chateaubriand: a valorização da figura do primitivo, o contraste entre a corrupta cultura europeia e a indígena, destinada a dar vida a uma nova civilização. Os escritores indigenistas gostavam de projetar, na figura idealizada do índio, o caráter original da nova nação, contrapondo-a à civilização da velha Europa em declínio. *A Confederação dos Tamoyos*, de Gonçalves de Magalhães, publicada em 1857, é o indício mais evidente disso.

---

[2] Os 44 diários de D. Pedro II estão sob a guarda do Museu Imperial de Petrópolis, RJ, e, em 2013, foram inscritos no Registro do Programa Memória do Mundo, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). [N. do E.]

[3] A. Rochet. *Louis Rochet: sculpteur sinologue, 1813-1878*.

Em 1861, enquanto Rochet expunha as suas obras no Salon, um pintor brasileiro, também inspirado por Araújo Porto-Alegre, expunha pela primeira vez no Salon de Paris um quadro baseado em um episódio da história nacional. *A Primeira Missa no Brasil*, pintada pelo catarinense Victor Meirelles, aluno da Academia do Rio e bolsista em Roma e Paris desde 1853, realizava o sonho de Araújo Porto-Alegre de ver uma obra de tema brasileiro realizada por um artista brasileiro, na exposição pública europeia de maior prestígio. Os estudos de Jorge Coli esclareceram amplamente a formação europeia de Meirelles, seus mestres, Minardi e Consonni em Roma, Léon Coignet em Paris, e suas ligações com o contexto artístico internacional. Destacaram ainda suas ligações com a historiografia promovida pela Corte, empenhada em reencontrar e publicar os documentos mais antigos sobre o Brasil existentes nos arquivos europeus.

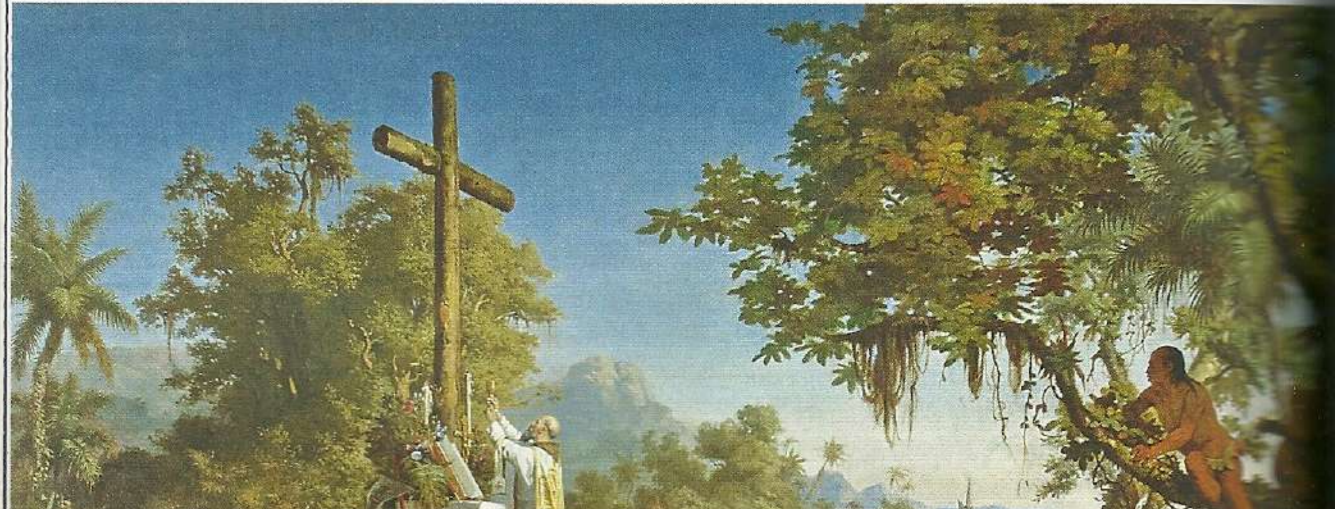
"Leia e releia Pero Vaz de Caminha", sugeria Araújo Porto-Alegre em suas cartas ao jovem pintor em Paris. O diretor tinha consciência do papel da arte figurativa e em particular da pintura histórica na formação da identidade da jovem nação, e a carta de Caminha, descoberta quase concomitantemente à declaração de independência, transmitia a imagem idílica da conquista que o império queria apresentar ao público do país e do exterior.

Já foi dito muitas vezes que a composição de Meirelles extrai seu grupo central de *A Primeira Missa em Kabília*, de Horace Vernet, de maneira quase literal. Pode-se acrescentar que, do mesmo modo, o quadro extrai sua ideia e parte da composição de *A Primeira Missa na América*, de Blanchard[4]. Sempre que podem, os críticos não deixam de lembrá-lo ao pintor. Na pintura de história dessa época, porém, a citação é um dever. O que se buscava no quadro não era a originalidade, mas uma transposição de significado de modelos ilustres. A composição é como uma figura de linguagem, um *tópos* cujo sentido, na realidade, é dado pelo contexto da comunicação. A pintura de Vernet pretendia frisar a conquista militar de um território árabe e muçulmano por parte do exército francês do católico Napoleão III, encarregado de levar até ali a "civilização" ocidental: os franceses eram os cruzados modernos, e seu expansionismo na África do Norte também representava uma missão religiosa. A própria figura do discurso, lido à luz da carta de Caminha, torna-se expressão do papel unificador e civilizador que a religião católica desempenhará em relação aos povos da nova nação. No contexto brasileiro daquela época, dada a estreita relação existente entre trono e altar, o quadro reiterava o significado da religião como fundamento do império brasileiro, colocado ao lado das demais potências católicas mundiais. Se a *Coroação de Dom Pedro I* (ver p. 155), pintada por Debret quase quarenta anos antes, sugeria o caráter religioso da unidade política do Estado, a representação do passado produzida por Meirelles escolhe um momento exemplar da história do Brasil, em que esse caráter se manifesta de modo mais evidente.

---

[4] "Era quase a *Primeira Missa na América* de Blanchard; que ele teve de reformar por conselho de Porto-Alegre que lhe pedio também que tirasse os carvalhos de seu quadro, pois no Brasil não existia essa árvore, ficando então a *Missa* como hoje é, e que tem percorrido as exposições americanas e europeias, mas sempre muito semelhante à de Horace Vernet, embora os dois degraus de menos no altar." Ângelo Agostini. *Revista Illustrada*, nº 160, p. 2, 10 maio 1879.

VICTOR MEIRELLES
A PRIMEIRA MISSA
NO BRASIL, 1860
ÓLEO SOBRE TELA
268 X 356 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES, RIO DE JANEIRO



Os elementos mais originais da obra – a cor local, o elemento característico do ambiente tropical, a presença de indígenas, a exuberância da natureza – são meticulosamente extraídos da carta de Caminha. A moldura natural, descrita de maneira esplêndida por Meirelles, com um olhar a um só tempo detalhista e lírico, envolve a cena numa atmosfera luminosa como a do amanhecer, bem diferente daquele da pintura de Vernet, mostrando a imagem de um passado paradisíaco e aludindo, ao mesmo tempo, às riquezas da terra recém-descoberta.

O sucesso do quadro de Meirelles como representação canônica do passado nacional nunca diminuiu, nem nas épocas mais adversas às concepções estéticas que o produziram. Os modelos franceses seguidos – Vernet e sobretudo Delaroche – eram aqueles de uma pintura histórica que visava tornar crível o fato representado, sem divagações excessivas e com uma correta combinação de realismo e cor local na reconstrução do passado. A imagem de *A Primeira Missa no Brasil* foi reproduzida em toda parte, nos livros didáticos, nas imagens populares, e foi até mesmo citada no cinema nacional, demonstrando o papel que a pintura histórica desempenhou na criação de uma imagem coletiva da nação.

Outra questão é saber qual teria sido o peso desse tipo de pintura no conjunto da sociedade brasileira da época. É verdade que Meirelles, ao expor o quadro em Paris e depois no Rio, trilhou todo o percurso das condecorações estatais e foi nomeado professor da Academia do Rio de Janeiro, tornando-se, em pouco tempo, uma das pilastras do ensino artístico no país. Também é verdade, porém, que a exposição de *A Primeira Missa* nessa cidade não provocou maiores entusiasmos. A função da pintura histórica e dos monumentos públicos despertou o interesse tão somente esporádico dos órgãos estatais. No início da década de 1860, a vida do pintor de história era dura. Em 1856, Porto-Alegre escrevera desolado a Meirelles: "Como homem prático, e como particular, recomendo-lhe muito o estudo do retrato, porque é dele que há de tirar o maior fruto de sua vida: a nossa pátria ainda não está para a grande pintura. O artista aqui deve ser uma dualidade: pintar para si, para sua glória, e retratista para o homem que precisa de meios."[5]

Com *Moema*, exposta em 1866 e adquirida pelo imperador D. Pedro II, o pintor de Florianópolis reformulou, em termos nacionais, um dos grandes gêneros da tradição europeia: a paisagem histórica. Graças ao seu exemplo, esse gênero, que permitia a união do indianismo ao romance sentimental e ao erotismo, por meio da imagem feminina, tornou-se característico da pintura brasileira durante toda a segunda metade do século. Como outros já disseram, ao representar o episódio da jovem índia que se afoga pelo amor não correspondido pelo conquistador português Caramuru, em uma imagem de corpo feminino que se dissolve no flutuar das ondas na praia tropical, Meirelles percebeu sugestões do decadentismo europeu, aproximando-se das visões anticlássicas do nu feminino, como a *Femme au perroquet* de Courbet ou do clima erótico da *Chevelure*, poema de *Fleurs du mal* de Baudelaire[6]. Mas talvez haja maior afinidade entre *Moema* e *La Naissance de Venus*, tela pintada por Alexandre Cabanel e exposta no Salon de Paris de 1863. Ambas são uma reinterpretação do tema do nu feminino na paisagem, caro à tradição pastoral.

---

[5] Manuel de Araújo Porto-Alegre. Carta a Victor Meirelles, [illegible] abr. 1856. *Apud* A. Galvão. "Manuel Araújo Porto Alegre: sua influência na Academia Imperial de Belas Artes e no meio artístico do Rio". *Revista do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, p. 88.

[6] J. Coli. *Victor Meirelles e a pintura internacional*.

A *Vênus* de Cabanel, com melenas que se desfazem nas ondas, certamente remete às sugestões literárias do simbolismo. O quadro de Meirelles, ao contrário, é uma das obras-primas do indianismo brasileiro, pela maneira como, fundamentando-se na leitura da poesia nativista, dá novo significado à tradição figurativa europeia, inserindo-a de modo diverso no contexto americano. Em sua fórmula clássica, de Giorgione a Tiziano, de Carracci a Rubens, o tema evoca a harmonia entre a natureza e o homem no estado primitivo e poético, a recusa da história em favor da contemplação lírica. *Moema* é, portanto, um idílio, mas um idílio trágico, como o são os idílios de Torquato Tasso, nos quais, como ocorre também na poesia de Gonçalves Dias, é produzido um contraste dramático. Como Dido, Clorinda e, mais tarde, Butterfly, heroínas que encarnam o encontro de civilizações incompatíveis, o cadáver da jovem índia que se afogou por amor a um europeu representa a versão moderna e americana do mito que só pode ter um final trágico. A relação idílica com a natureza primordial transforma-se em destruição, em contraste dramático entre sentimento e história. Por isso, o corpo de Moema forma como uma dissonância na harmonia da paisagem ensolarada e de cores arenosas da baía. As dimensões do corpo nu, do cadáver posto em primeiro plano, mal coberto pelo típico ornamento de penas, dominam a paisagem ao fundo, sugerindo horror e piedade ao mesmo tempo. Para Moema, assim como para a Clorinda do Tasso, vale o oximoro: "La morte parea bella sul bel viso"[7], um rosto que, no entanto, mostra seu caráter exótico, de uma beleza intensa e selvagem, ao passo que os cabelos negros e espessos misturam-se à espuma da ressaca das ondas na beira do mar. O corpo, poderíamos dizer, é a paisagem.

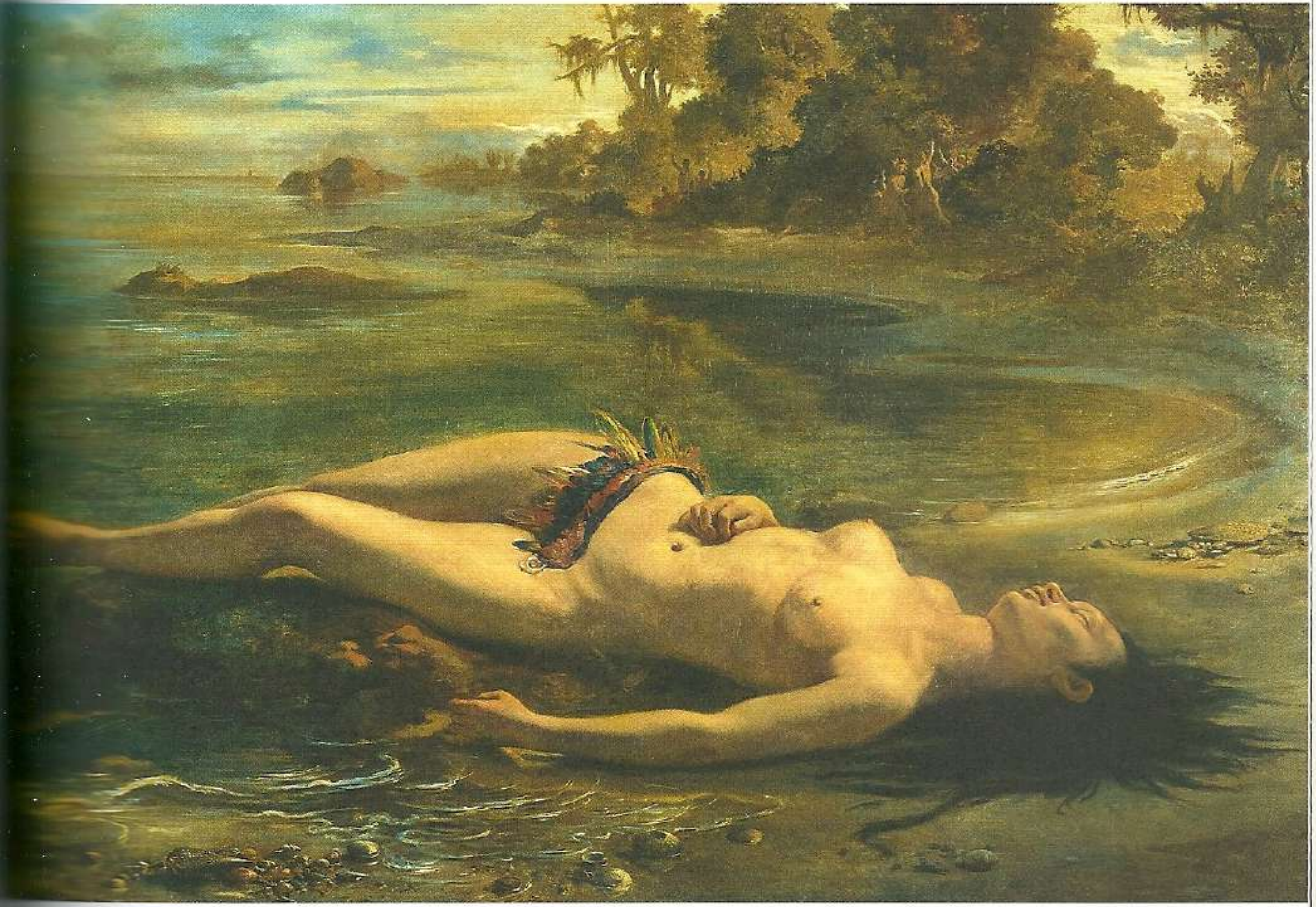
Entre todas as obras de Meirelles, essa é, sem dúvida, a mais rica em alusões: consegue concentrar no corpo feminino a reflexão histórica acerca do destino de todo um povo e de uma cultura. As Iracemas e Marabás de Rodrigues Duarte, de Amoedo e de Parreiras ecoam a mesma triste poesia, que Meirelles soube primeiro intuir. Demonstram que ele tocou em um nervo sensível da imaginação do povo brasileiro. Rodolfo Bernardelli bem o percebeu quando, já no final do século, na escultura inspirada no quadro de Meirelles, produzirá uma de suas experiências mais interessantes, apostando na dissolução das formas plásticas do corpo nas ondas[8]. Decerto, faltam a Meirelles as assonâncias e transparências que as Ofélias pré-rafaelitas exibirão em suas floreadas representações. O mito heroico do índio, fundador da nacionalidade brasileira, encarnado pelas famílias de titãs hercúleos do monumento de Rochet, dissolve-se na elegia, na fraca lamúria fúnebre cantada pelas ondas na baía solitária.

A reforma da academia proposta por Araújo Porto-Alegre e promovida pelo ministro Pedreira provocou oposições muito fortes e, acima de tudo, entrou em choque com os métodos administrativos das instituições, no mínimo tão autoritários e arbitrários quanto os que o zelo do diretor havia posto em prática. Em 1857, em decorrência de desavença com o Marquês de Olinda, ministro da Casa Imperial, que impusera a nomeação do cenógrafo Lopes de Barros Cabral para a cátedra de pintura de história, Araújo Porto-Alegre demitiu-se

---

[7] "A morte parecia bela naquele belo rosto."

[8] Rodolfo Bernardelli. *Moema*, 1895. Bronze, 25 x 218 x 95 cm. Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.



VICTOR MEIRELLES
MOEMA, 1866
ÓLEO SOBRE TELA
129 X 190 CM
COLEÇÃO MASP, MUSEU
DE ARTE DE SÃO PAULO
ASSIS CHATEAUBRIAND
FOTO JOÃO MUSA

e foi substituído por um médico, um professor de higiene na Escola de Medicina!

Seria necessário esperar a reforma da Academia, em 1890, depois da queda da monarquia, para um artista galgar novamente o vértice da instituição. Também no ano de 1857 foi fundada a Sociedade Propagadora das Belas Artes, uma instituição voltada para a formação de artistas e artesãos especializados, aptos a responder às exigências de uma capital moderna e da indústria nascente. Ela baseava-se no modelo das novas escolas de arte que surgiam na França, na

Inglaterra e na Áustria. O arquiteto Bittencourt da Silva, aluno de Grandjean de Montigny, e o entalhador Jacy Monteiro foram seus animadores. Bittencourt escrevia no primeiro número de *O Brazil Artístico*, a revista da Sociedade: "A academia das Bellas Artes que, como se sabe, possuía em seu gremio artistas eminentes e insignes, como o sr. Grandjean de Montigny, via todos seus esforços e desejos inutilisados ante as crenças de uma população que não queria receber o menor fructo do trabalho artístico, nem considerar digna de respeito a profissão das artes [...]. o desanimo lavrou, e a academia foi levada a um plano inclinado, donde só a educação do povo a poderá fazer sahir [...]. Sejamos amigos das Bellas Artes, tentemos ao menos ensina-las ao povo que as não conhece [...] e as vantagens desse nosso empenho apparecerão imediatamente nas nossas edificações, nos nossos móveis, nas nossas vestes, em todos os objetos necessários à nossa vida [...]."[9] Depois da grande exposição universal de Londres de 1851, a perspectiva mudou. A arte, ao lado da indústria, teria de penetrar todos os aspectos da vida urbana e econômico-cultural da nação.

Apesar das críticas contidas no discurso de abertura, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, fundado pela Sociedade Propagadora, não era um projeto antagônico à Academia. Muitos dos acadêmicos lecionavam gratuitamente nas salas do Liceu. A infraestrutura dos seus laboratórios não raro servia de apoio aos alunos da Academia, que carecia desses instrumentos. Não obstante a tempestividade da iniciativa, a tentativa não foi suficiente para estimular o real desenvolvimento da indústria artística. Faltavam o tecido dos ateliês e a tradição artesanal, que poderiam ter representado a base para as iniciativas industriais. O escasso empenho e os atrasos do Estado na educação básica e na abolição da escravidão, que poderia ter aberto o caminho à integração dos ex-escravos no tecido econômico do país, tornaram vãs as tentativas filantrópicas que, no entanto, contavam com o apoio do imperador e de figuras influentes da Corte. No final do século, a imigração europeia, sobretudo a italiana e a alemã, contribuiria para a criação da indústria artística no Brasil, em particular em São Paulo e no Sul do país. Contudo, não foram muitos os casos em que houve compreensão de sua importância econômica, das vantagens que traria em relação ao predomínio da agricultura fundamentada no latifúndio e na monocultura.

Em 1882, Rui Barbosa, em seu belo discurso "O desenho e a arte industrial", pronunciado por ocasião da exposição de arte e manufaturas comemorativa dos 25 anos da Sociedade Propagadora, escreveu: "Mas somos uma nação agrícola. E por que não também uma nação industrial? [...] O que é pois o que nos míngua? Unicamente a educação especial que nos habilite a não pagarmos ao estrangeiro o tributo enorme da mão de obra artística. Ora, como nós não produzimos senão matéria bruta, o preço de nossa exportação ficará sempre imensamente aquém da importação de arte a que nos obrigam as necessidades da vida civilizada... Enunciado assim o problema não tem solução possível, a não ser a que lhe dá o Liceu de Artes e Ofícios. Criar a indústria é organizar a sua educação."[10]

O futuro estadista da República, portanto, tinha conhecimento dos laços que ligam o desenvolvimento da educação ao da economia industrial. Mas nem o Império nem a República souberam traduzir essa consciência em políticas estatais coerentes em âmbito nacional: o déficit de educação pública continuaria sendo um dos fatores que atrasam de modo determinante o desenvolvimento e a modernização do país.

---

[9] *O Brazil Artístico*. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1857, p. 128.

[10] Rui Barbosa. *O desenho e a arte industrial*. Discurso no Liceu de Artes e Ofícios em 23 nov. 1882, pp. 31-2.

Ao lado das tradicionais técnicas artísticas, a utilização dos novos meios de reprodução da imagem teve impulso relevante no país, abrindo caminho aos inúmeros álbuns e coleções fotolitográficas, que prosseguiram na divulgação das paisagens e dos costumes brasileiros. O interesse do imperador na técnica fotográfica e a percepção da sua importância no contexto da moderna propaganda política contribuíram para iniciativas que influenciariam também os êxitos da pintura. Basta pensar no álbum *Brasil pitoresco*, realizado em 1858, a partir das fotografias de Victor Frond, com textos de Charles Ribeyrolles. Suas belíssimas litografias de paisagens e cenas da vida na fazenda representaram uma grande novidade para a exposição da realidade natural e social brasileira[11]. Elogiando a obra de Rybeirolles, exilado como ele pela sua fé nos ideais democráticos, Victor Hugo definiria o livro como um verdadeiro monumento ao Brasil[12], onde a modernidade mais avançada se encontra ao lado do elemento arcaico a cada instante. As palavras do escritor francês parecem sugerir que o uso da moderna tecnologia da imagem tornava ultrapassada a ideia de um monumento comemorativo como a escultura de Rochet, descrevendo para o público dos futuros imigrantes europeus, da forma mais eficaz, as contradições da jovem nação, entre as aspirações de modernidade e a realidade da economia escravagista da fazenda.

Em Recife, o modelo do Liceu de Artes e Ofícios afirmou-se precocemente. Em decorrência da visita do imperador, em 1859, a cidade mostra uma nova face. No álbum de litografias executado por Emil Bauch na década anterior, Recife apresenta-se como lugar pitoresco, dominado pela arquitetura das igrejas portuguesas e pelas edificações das mansões senhoriais. A cultura do panorama e da divagação exótica, ligada aos viajantes estrangeiros, reflete-se nessa coleção elegante, que coloca a imagem urbana de Recife entre as grandes cidades brasileiras, ao lado daquela da capital. As fotos de vistas de Recife executadas por August Stahl entre 1857 e 1859 mostram uma cidade profundamente transformada pelo comércio e pelo progresso, sulcada pelos trilhos do bonde puxado por cavalos e dotada de edifícios-símbolo do desenvolvimento da sociedade civil: mercado e prisão-modelo. O tempo parece acelerado por um dinamismo que substitui o lento fluir da vida, ainda marcada pelo passado colonial. O elemento característico, representado pelos costumes e pela presença dos escravos africanos, cede espaço à documentação do progresso. No início dos anos de 1860, o alemão Carls funda a primeira importante oficina litográfica da cidade, na qual é impresso o álbum litográfico do suíço Luís Schlappriz[13]. Na década seguinte, o próprio Carls, tendo como ponto de partida as fotografias de João Ferreira Vilela e Alfredo Ducasble, publica um novo álbum de litografias produzidas por Ludwig Kaus[14].

Voltando à capital, o modelo de promoção das artes por parte do Estado, mediante encomendas públicas, consolidou-se após a eclosão da Guerra do Paraguai. O conflito impôs à Corte e aos ministérios novas exigências de propaganda, ensejando a criação de uma epopeia nacional para a qual, na esteira das experiências francesas, da Itália e da Alemanha recém-unificadas, a contribuição da pintura revelou-se determinante. Pela primeira vez desde os tempos de Debret, o Estado voltou a encomendar telas de grandes dimensões aos artistas, visando criar um conjunto de imagens dos eventos da guerra, consolidando assim o papel da pintura histórica na criação de uma identidade nacional. Victor Meirelles e Pedro Américo de Figueredo e Mello foram os protagonistas dessa mudança.

---

[11] "Itinerância fotográfica e Brasil pitoresco." *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

[12] Os autores do *Brasil pitoresco* foram republicanos proscritos pelo golpe de Estado na França, em 1851, e eram bem próximos a Victor Hugo. Victor Frond tornou-se um dos personagens de Hugo em *Histoire d'un crime*, de 1854. [N. do E.]

[13] G. Ferrez. *O Álbum de Luís Schlappriz: memória de Pernambuco*. Álbum para os amigos das artes, Recife, 1863.

[14] *Álbum de Pernambuco e seus arrabaldes*. Pernambuco, 1878.

Em 1866, Meirelles recebia do ministro da Marinha, Affonso Celso de Assis Figueiredo, a tarefa de pintar dois grandes quadros comemorativos da ação contra a fortaleza de Humaitá e da batalha naval de Riachuelo, travada em junho de 1865 contra as forças paraguaias — uma batalha considerada decisiva pela Marinha brasileira, que conseguira evitar o ataque surpresa dos adversários e estabelecera um domínio sobre a rede fluvial que seria determinante para a vitória[15]. O exército respondeu encomendando a Pedro Américo a grande tela da batalha de Campo Grande, que devia exaltar o papel das tropas terrestres. A exposição acadêmica de 1872, com a presença dos três quadros, foi a primeira a ter grande número de visitantes, atraídos pela oportunidade de ver as cenas da guerra já vencida. Foi também a consagração nacional dos dois pintores. Escrevia Angelo Agostini: "Folgamos em dizê-lo, temos dois pintores. Não atingimos a extrema perfeição, porque nem o sr. Pedro Américo assigna Zeuxis I, nem o sr. Victor Meirelles é o herdeiro universal de Miguel Ângelo ou de Rubens... Certo que muito lhe resta a fazer. Mas o que fizeram já não é pouco: levar 60 mil visitantes à Exposição de Bellas Artes [...]."[16]

Prova da preocupação documental de Meirelles são as aquarelas e os estudos realizados no cenário das operações militares durante dois meses, no ano de 1868. Na pintura de batalha, Meirelles revela não somente fidelidade histórica, mas também um olhar lírico de paisagista. Na atenção aos aspectos da natureza, talvez se deva ver uma influência dos debates acerca do específico nacional da pintura histórica brasileira em Taunay e Porto-Alegre. Nesse sentido, poderíamos comparar o olhar de Meirelles a certas páginas descritivas de *A Retirada da Laguna*, do Visconde de Taunay, filho de Félix-Émile e oficial do exército brasileiro durante a guerra. Seja lá como for, o cotejo das cenas noturnas dos acampamentos, pintadas pelo napolitano Eduardo de Martino, também presente no teatro das operações, com a grande *Batalha de Humaitá*, pintada por Victor Meirelles, hoje no Museu Histórico Nacional, mostra algumas afinidades na notação paisagística, que se fixa no terreno desolado, a vegetação iluminada aos lampejos pelo fulgor inflamado das bombas, em contraste com a escuridão da noite tropical. De fato, a guerra do pintor brasileiro não se constitui do grito dos moribundos e dos feridos, da massa dos cadáveres tombados, do heroísmo dos combatentes, mas do estrondo do cruzador que passa resfolegando pela correnteza silenciosa do grande rio, entre os silvos dos projéteis caindo na água com um baque e erguendo colunas iridescentes. O quadro, que deveria ser épico, apresenta-se tomado por uma espécie de melancolia noturna, por certos humores secretos, "neobarrocos" – nas palavras de Alexandre Eulálio[17] – que remontam à grande pintura de batalhas navais do Seiscentos ou às paisagens marinhas de Turner e que floresceriam posteriormente, nos anos de 1890, na pintura histórica do final do século.

---

[15] O quadro, exposto ao público na apresentação acadêmica de 1872, foi enviado em 1876 à Exposição Universal de Filadélfia, inaugurada por D. Pedro II, mas danificou-se durante a viagem de retorno. Meirelles executou uma segunda versão, exposta em 1882, hoje no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro.

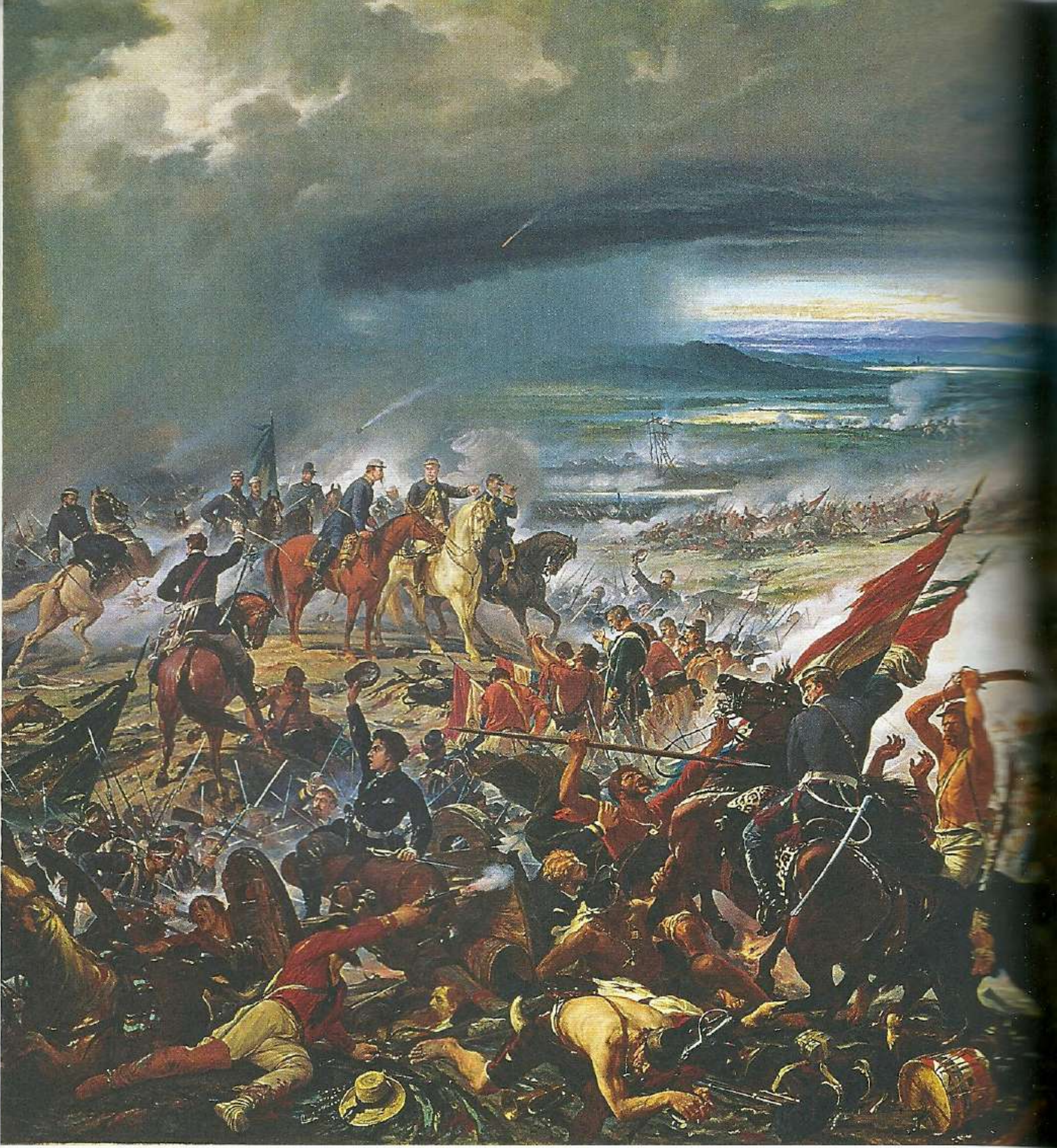
[16] Ângelo Agostini. *O Mosquito*, 6 jul. 1872, pp. 4-5.

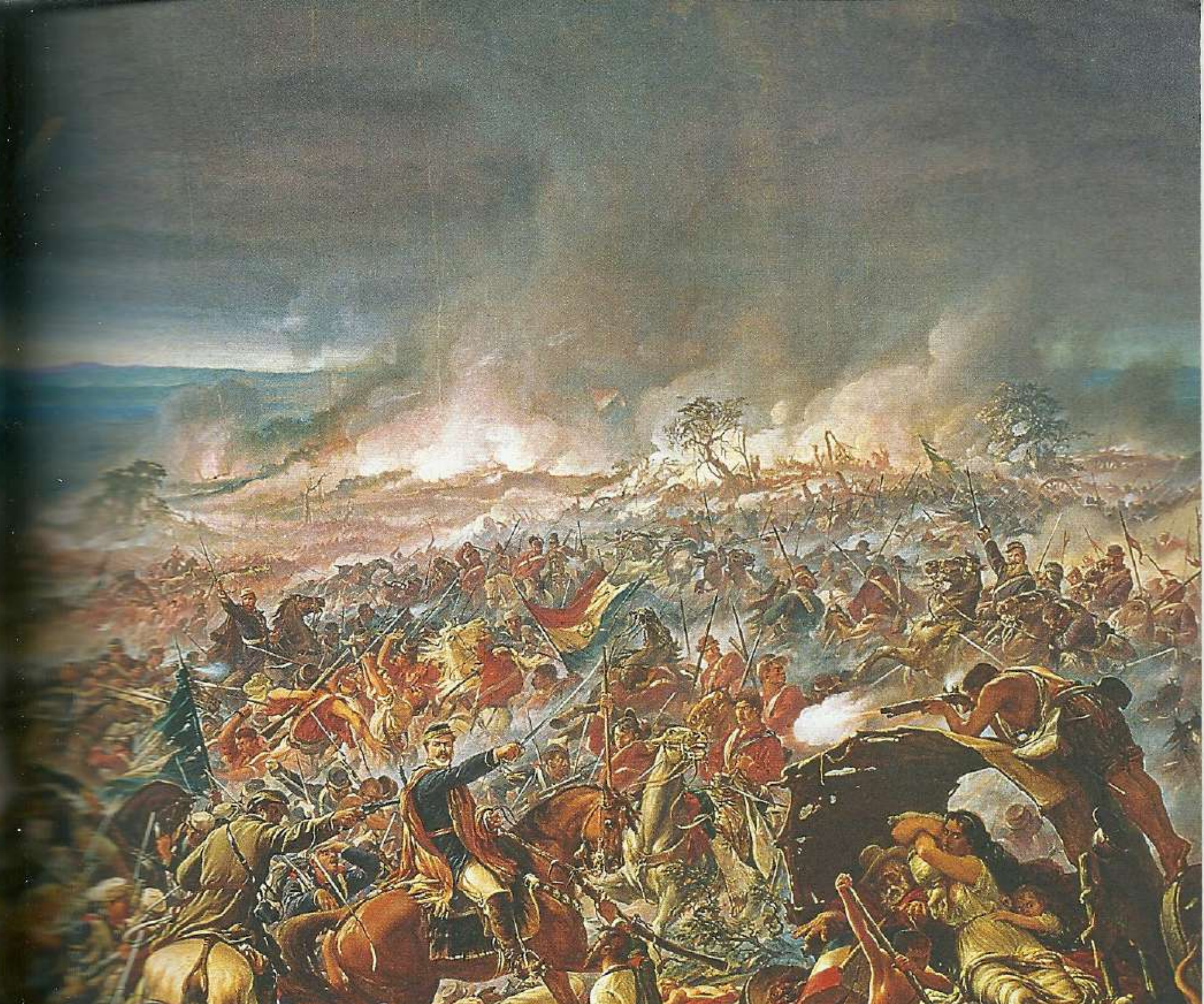
A operação foi repetida na exposição geral de 1879, e as reações e as polêmicas da imprensa são documento da importância desse evento no panorama da história da arte brasileira do século xix. O sucesso de público – mais de 70 mil visitantes, graças sobretudo à exposição simultânea da *Batalha de Avaí*, de Pedro Américo, e da *Batalha de Guararapes*, de Victor Meirelles – acendeu uma polêmica que envolveu imprensa e instituições e, ultrapassando o mérito das obras, transformou o evento numa batalha política sobre as orientações culturais da academia, isto é, da Corte, às quais se contrapôs com força a oposição republicana, positivista e abolicionista. A polêmica, que continuou por meses na imprensa do Rio, em torno dos dois quadros, ambos encomendados por ministérios, colocou em evidência a importância política assumida pelos eventos de arte figurativa, mas também a exaustão da fórmula da épica estatal. Duas concepções da nação se chocam, de fato, nas duas cenas de batalha: Meirelles, por meio de uma transfiguração de um evento militar da luta dos colonos portugueses contra os holandeses em Pernambuco, no século xvii, representa novamente a formação do Brasil como um processo harmônico de fusão entre diversas etnias sob o comando do elemento europeu, os grandes proprietários agrários capazes de encarnar, como os aristocratas prussianos, os Junkers de 1866 e de 1870, o espírito da nação. Américo concebe uma épica democrática, igualmente artificial, mas aberta a uma noção moderna de povo e de nação, que se forma durante a experiência da guerra. Se este foi, pois, o significado real da Guerra do Paraguai, esta é outra questão. A *Batalha de Avaí* passou assim a representar os ideais de renovação daquele momento, tanto no campo artístico quanto no político, refletindo o conhecimento, da parte do autor, da pintura militar, que havia suscitado entusiasmo nas capitais europeias, de Gustave Doré a Meissonnier, de Fattori a Cammarano. Contrapõe-se à *Batalha de Guararapes*, identificada com os princípios de ensino da Academia do Rio, já vistos como estagnados, 25 anos após a reforma de Porto-Alegre, nunca, aliás, realizada em sua plenitude.

O debate crítico sobre as duas pinturas significou também a crise definitiva do sistema de formação acadêmico, baseado na gramática neoclássica do desenho, e a proposta de novos modelos formatados na estética científica e moderna do positivismo francês e italiano: a noção de "mancha" e de "arabesco" superando a noção clássica de composição, a adoção da fotografia ao lado dos desenhos preparatórios e do modelo vivo, exercício por demais difícil no Brasil. Valendo-se das palavras do crítico francês Gustave Planche, contra a pintura acadêmica de batalhas, Gonzaga Duque escrevia: "Lebrun e Horace Vernet acharam para formar e arranjar a carnificina métodos simétricos dos quais o público já vai se enfastiando. Uma batalha em que se batalhe, em que os episódios, ao invés de descerem até a elegia ou até a anedota, se libertem, naturalmente, do sujeito e formem, em se reunindo uma vasta e

---

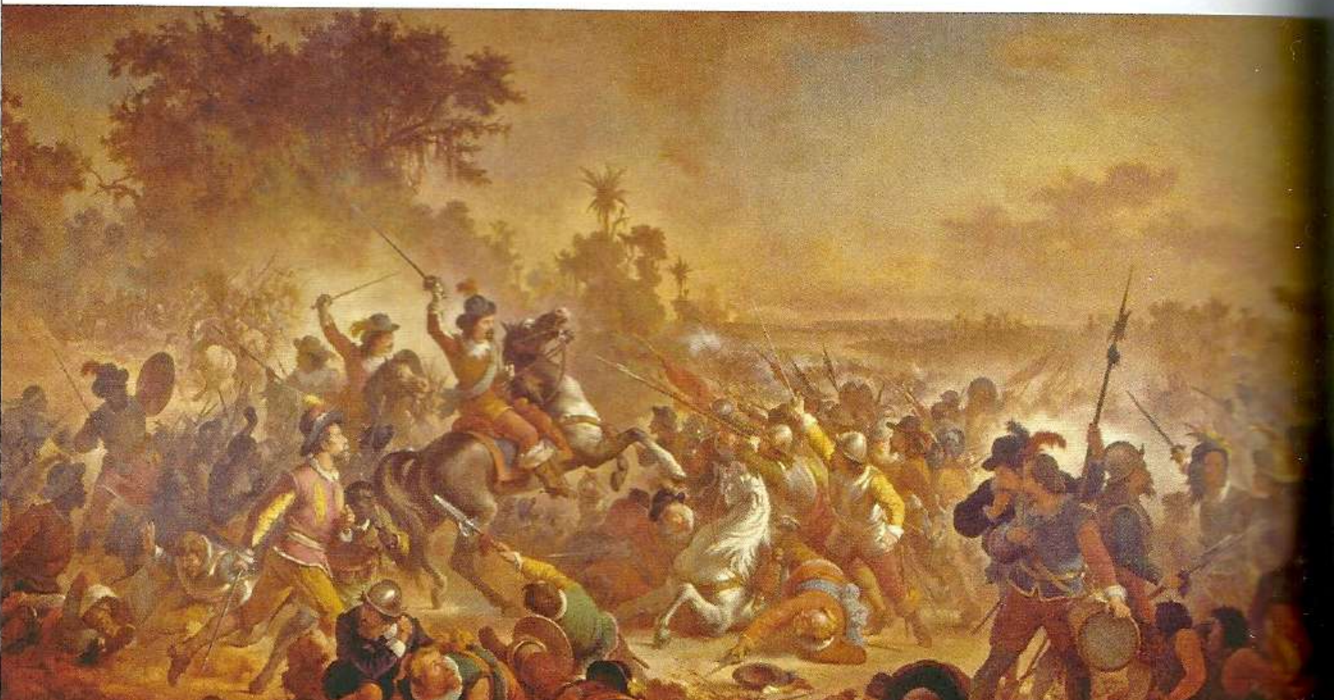
[17] A. Eulálio. "O século xix". In: Catálogo da exposição *Tradição e ruptura*, São Paulo, 1984.





PEDRO AMÉRICO DE
FIGUEIREDO E MELO
BATALHA DO AVAÍ,
1872-77. ÓLEO SOBRE
TELA, 600 X 1.100 CM
MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO

VICTOR MEIRELLES
BATALHA DOS
GUARARAPES, 1875–79
ÓLEO SOBRE TELA
500 X 925 CM
MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO



ardente epopeia, eis o que nos falta; e quando a teremos?"[18]

A simetria, o tom de anedota, o tom elegíaco e a falta de movimento eram exatamente o que se repreendia na batalha de Meirelles. O pintor catarinense defendeu com clareza e honestidade essas características de sua pintura ao escrever um panfleto, publicado ainda em 1879: "Na representação da Batalha dos Guararapes não tive em vista o fato da batalha no aspecto cruento e feroz propriamente dito. Para mim a batalha não foi isso, foi um encontro feliz, onde os heróis daquela época se viram todos reunidos. A tela de Guararapes é uma dívida de honra que tínhamos a pagar com reconhecimento, em memória do valor e patriotismo daqueles ilustres varões. Meu fim foi todo nobre e o mais elevado; era preciso tratar aquele assunto como um verdadeiro quadro histórico, na altura que a história merecidamente consagra àquele punhado de patriotas."[19]

Mas, no momento em que foram proferidas, essas palavras soaram como uma admissão de culpa. Fora da Academia, uma ânsia de renovação compelia rumo a uma pintura mais próxima do real. Talvez essa pressão adviesse também de um novo público burguês na capital, que se identificava com os ideais da democracia moderna, para o qual o conceito de identidade nacional não se reconhecia mais no projeto da Corte imperial, mas nos modelos da Terceira República Francesa. Se a "pintura moderna é pintura de multidão" – escrevia Gonzaga Duque –, "isto é, a pintura para o povo; se ela é feita para impressionar, para fazer sentir a realidade; como exigir do artista a calculada composição das linhas acadêmicas? Não é justa tal exigência"[20].

Dessa forma, emparelham-se, no cotidiano e nas revistas brasileiras, as ideias da moderna crítica francesa, de Hippolite Taine, Gustave Planche, Fromentin, como também a concepção estética expressa por Baudelaire em seus escritos sobre arte. A *Revista Musical e de Bellas Artes* toma a frente no apoio à reforma do ensino acadêmico e, em maio de 1879, publica em episódios um artigo significativamente intitulado "Esthetica positiva", no qual ataca com vigor, ainda que não tão lucidamente, o idealismo identificado com a Academia: "[...] é em nome do ideal que Delacroix e os coloristas, Courbet e Manet os naturalistas na pintura, Carpeaux e Barye na escultura, Viollet-le-Duc na arquitetura, Weber e Wagner na música, Victor Hugo e os romancistas Flaubert e Goncourt na literatura foram atacados pelos acadêmicos"[21].

Juntando tudo isso num mesmo caldeirão, o crítico da revista oferece um panorama bastante interessante do que era o significado do moderno e da estética positiva: a presença simultânea de uma estética realista, baseada nos princípios das ciências sociais, e de um forte componente decadente, reunidos em nome da renovação. Flaubert é *Madame Bovary* e *Salammbô*, Carpeaux é Ugolino e as decorações da Ópera de Paris: "Entre nós, onde o estudo das bellas-artes é unicamente acadêmico, a marcha será quase impossível se a mocidade que se dedica à arte não reagir com todo entusiasmo contra as mediocridades que, acastelladas na ignorância e nas theorias metaphysicas, querem opor um dique insuperável às doutrinas modernas [...]" – escrevia o crítico anônimo da *Revista Musical*.

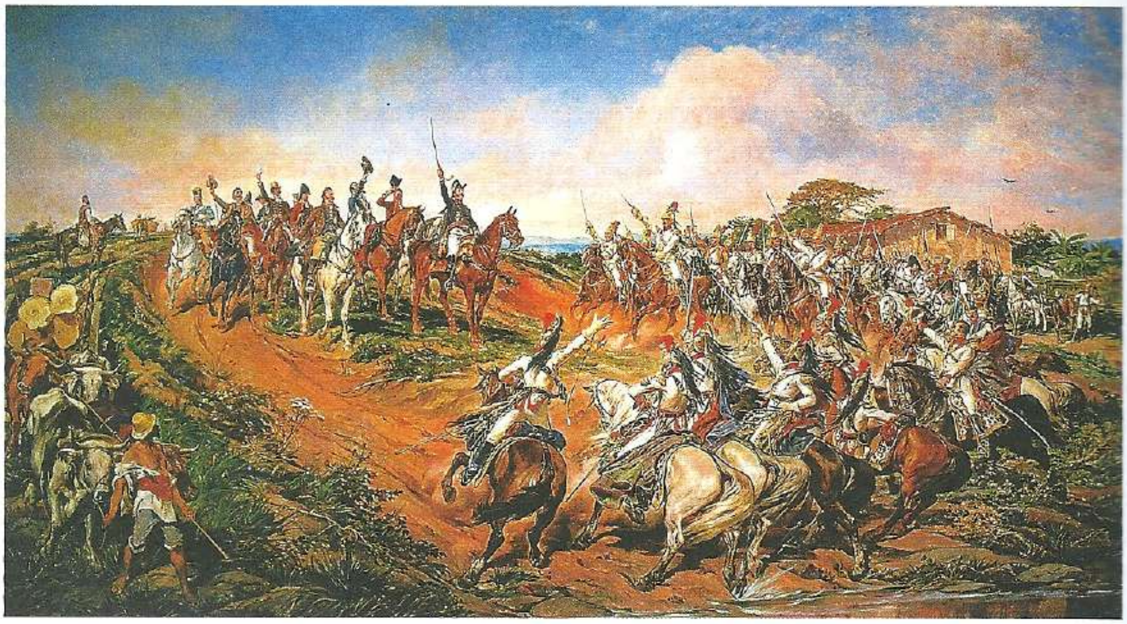
---

18 Gonzaga Duque Estrada. *A arte brasileira*, p. 157.

19 Idem, "V. Meirelles". *A arte brasileira*, p. 171.

20 Idem, ibidem, p. 157. O crítico brasileiro insiste no conceito de "arte para a multidão", proveniente do francês Eugène Fromentin, interpretando, assim, "povo" – termo originário da estética romântica e identificado com a ideia da comunidade nacional – como sinônimo de "multidão", que designa a massa anônima da grande metrópole moderna.

21 *Revista Musical e de Bellas Artes*, v. 20, nº 2, 17 maio 1879.



PEDRO AMÉRICO DE
FIGUEIREDO E MELO
*INDEPENDÊNCIA OU
MORTE*, 1888
ÓLEO SOBRE TELA
415 X 760 CM
MUSEU PAULISTA, SÃO PAULO

Contra a própria vontade, Pedro Américo viu-se envolvido no ataque à Academia e a Meirelles — ele que, na realidade, aspirava a se tornar o grande pintor épico nacional. A polêmica barrou definitivamente seu caminho em direção à cátedra de pintura histórica na escola, e ele, designado ao ensino de Estética e História da Arte, preferiu continuar na Europa, estabelecendo-se em Florença, porém continuando a atuar de maneira incisiva no ambiente brasileiro, orientando os bolsistas brasileiros na Europa e enviando para o Brasil obras de grande impacto. Podemos ter ressalvas quanto ao valor dos quadros de Américo, sempre condicionados por pretensões monumentais e por certa grandiloquência retórica, em especial se comparados à honestidade e compostura da pintura de Meirelles. Mas, sem dúvida, ele tinha consciência do valor político de sua pintura nas estratégias culturais das instituições. Como bem enxergou Gonzaga Duque em seu romance *Mocidade morta*, Pedro Américo era o protótipo do pintor oficial que sabe promover a própria arte, servindo-se de modo desinibido das instituições públicas e dos meios de comunicação. Foi o último cantor da épica imperial com *Independência ou morte*, de 1887, apresentado em Florença sob o olhar do imperador e da mais alta aristocracia europeia e enviado ao Museu Ipiranga, em São Paulo, onde a oposição republicana era mais forte. Depois da queda da monarquia, Américo transformou o quadro que fizera em comemoração da abolição da escravidão pela princesa Isabel em uma homenagem ao novo regime republicano, *Paz e concórdia*. No fundo da pintura vê-se um grande edifício (algo entre o Grand Palais de Paris e o Palácio das Exposições, inaugurado em Roma, em 1883) onde está exposta a própria tela *Independência ou morte*, representando o momento fundador do Estado brasileiro. A nova geração que se criava na boemia carioca, cultivando o modelo do artista *dandy*, só podia achar insuportavelmente vulgar esse tipo de pintor. A desmedida dimensão de suas ambições e a falta de um reconhecimento público inconteste faziam dele o protótipo do gênio incompreendido representado em seu infeliz romance, *Holocausto*, em grande parte autobiográfico.

Em 1880, a Academia também começa a montar uma coleção de arte contemporânea brasileira que deveria representar o desenvolvimento de uma pintura nacional, identificando-a com a produção da instituição acadêmica desde as origens até os quadros de batalha. Da coleção da Academia, portanto, aparta-se a pintura antiga europeia, que passa a constituir uma subdivisão dela, compondo-se uma seção denominada "Escola Brasileira", que será apresentada ao público na exposição geral de 1884. A coleção, organizada pelo secretário João Maximiliano Mafra, vai animar o debate crítico incipiente. A imprensa contrária à Academia contesta-lhe a parcialidade, sobretudo a falta de obras da época colonial, a parca qualidade dos quadros apresentados, a ausência da escultura e da arquitetura fora dos modelos acadêmicos. Dessa polêmica surge também o texto de Gonzaga Duque Estrada, *A arte brasileira: pintura* e *escultura*, publicado em 1888, primeiro balanço do desenvolvimento artístico nacional, denotando o fim de uma época e a abertura de novos caminhos. Recorrendo aos conceitos de Taine, Baudelaire e da crítica democrática francesa, alinhada com sua militância republicana e abolicionista, Gonzaga Duque denuncia como uma ficção a identificação entre arte nacional e produção acadêmica. A tentativa de construir uma arte nacional, identificando-a na tradição importada com a Missão Francesa, parecia uma ilusão prematura, por um lado, e anacrônica, por outro. Uma arte brasileira ainda não existia porque inexistia um povo brasileiro: essa poderá surgir apenas da representação da realidade social, humana e natural do país. A crítica de Gonzaga Duque tornava-se porta-voz dos fermentos de renovação que buscavam espaço fora das instituições oficiais.

A partir do sucesso de público da exposição de 1879, a discussão sobre a arte figurativa sai, portanto, do círculo da Academia. Nesses mesmos anos, abriam-se também as primeiras galerias privadas do Rio de Janeiro, como a Glace Elegante, loja de mobiliário da moda, o ateliê do fotógrafo Insley Pacheco, a Galeria De Wilde, onde exporiam Arsênio Silva, Facchinetti, Grimm, Parreiras, Castagneto e muitos outros artistas fora dos circuitos oficiais, mostrando a afirmação de uma nova escola local de paisagistas. Para o sucesso dessas exposições concorria também a difusão de periódicos como *Revista Illustrada*, do italiano Ângelo Agostini, certamente a mais importante, e *A Semana Illustrada*, do alemão Henrique Fleiuss. Essas revistas ampliavam o público da arte e ofereciam novas oportunidades aos artistas, publicando caricaturas e dando espaço ao debate, sempre nos tons da sátira: "Encerrou-se finalmente a exposição de Bellas-

-Artes [...]. O boi do Avahy foi para o matadouro e o Camarão dos Guararapes serve de miolo à grande empada que está exposta nos Castellões [...]. A nossa academia tem duas plataformas: a Glace Elegante e o Espelho Fiel, em que de vez em quando aparecem alguns trabalhos que não têm entrada na própria academia como Voltaire não foi do Instituto de França" – escrevia Ângelo Agostini com o humor habitual e a perspicácia que faz de sua *Revista Ilustrada* uma fonte preciosa para a crítica de arte do século[22]. Ele se serviu do desenho para satirizar os artistas e as obras, a exemplo dos *Salons caricaturales* da imprensa francesa, mas soube utilizar a ilustração também para divulgar a arte atual nas regiões mais distantes do país, nas fazendas, onde a *Revista* contribuía para formar a opinião e o gosto em relação aos eventos da capital.

Também no ano de 1879, a Tipografia Nacional abria uma exposição de pintura e arte gráfica japonesas, organizada pelo gravador italiano Eduardo Chiossone, então em atividade em Tóquio. Poucos meses mais tarde, uma mostra dedicada a Portugal expunha, ao lado dos produtos da indústria e da agricultura, bom número de produções dos artistas da época. Essa exposição antecipa em um ano o início da construção do edifício em estilo neomanuelino do Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e deve ser vista como um evento importante, por marcar uma nova fase nas relações com a cultura portuguesa. O discurso inaugural do edifício foi pronunciado pelo escritor e importante crítico de arte Ramalho Ortigão, já conhecido no Brasil pela publicação das suas *Farpas*, em colaboração com Eça de Queiroz. Os pequenos quadros com temas camponeses de Thomaz Annunciação, as cenas de gênero de Bordalo Pinheiro e as esculturas de José Maria Rato Jr. e de Simões de Almeida foram interpretadas como mais uma sugestão para que se abandonassem as convenções do ensino oficial e se rumasse para uma arte mais próxima do real.

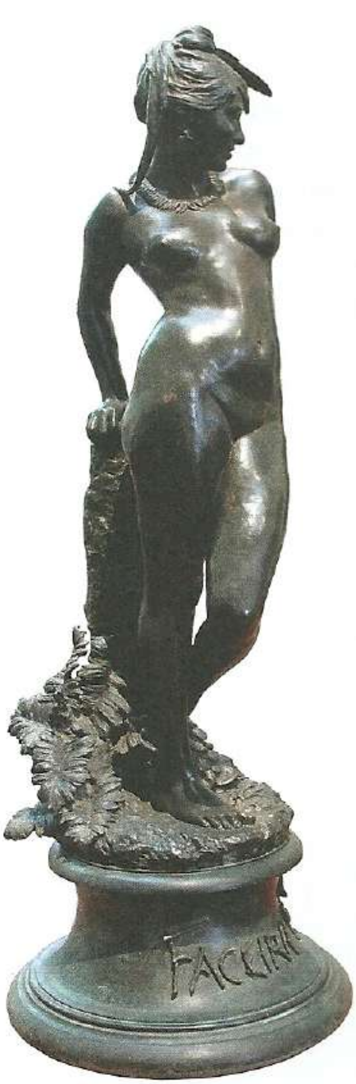
Tudo isso sinaliza o crescimento de um mercado da arte sobretudo no Rio de Janeiro e, a partir de 1880, também em São Paulo. Além disso, é preciso destacar a presença de alguns colecionadores brasileiros importantes no exterior. O joalheiro da Corte, Luís de Resende, por exemplo, colecionava obras de Carlos Schwabe e de outros artistas simbolistas europeus, frequentando e financiando os Salons des Rosecroix em Paris. Foi retratado por Aman-Jean, e foi um trâmite para a nova sensibilidade do modernismo *art nouveau*. O barão de São Joaquim trouxe ao Brasil sua importante coleção de paisagens do francês Louis Eugène Boudin, amigo dos impressionistas franceses, que seriam doadas ao Museu Nacional de Belas Artes em 1923. Outros colecionadores emergentes compravam sobretudo autores premiados no Salon des Artistes Français, em Paris, visando mostrar-se atualizados em relação às tendências internacionais.

Depois de 1870, da queda de Napoleão III e do advento da República na França, alguns artistas brasileiros foram atraídos pela renovação da cultura artística italiana, preferindo Roma e Nápoles à capital francesa. Em 1875, o escultor Rodolfo Bernardelli estava na Itália, frequentando os ateliês de Giulio Monteverde e de Achille D'Orsi. A experiência dos meridionais Gemito, Jerace, Ximenes, a pintura de Michetti, as obras de acento simbolista de Monteverde como o sepulcro Oneto, no Cemitério Staglieno de Gênova (1882), e aquelas de conteúdo social de D'Orsi (*Proximus tuus*, 1880) devem ter causado uma duradoura impressão no jovem brasileiro. Bernardelli havia se imposto nas exposições acadêmicas de 1879 e de 1884 com obras inovadoras. Embora dotado de talento fácil de modelador e retratista, Bernardelli não foi um artista convencional. Soube estimular o diálogo com a arquitetura e a decoração e modernizar o ensino, alinhando-se às tendências emergentes nos grandes centros europeus e norte-americanos. Suas ambições de escultor nacional levaram-no a reelaborar amiúde os temas indianistas. Em *Faceira*, obra exposta em 1880, antecipou uma interpretação realista do tema indigenista que adentrava a paródia, como observou Gonzaga Duque, aproximando-a das caricaturas de Grevin: "Há no seu corpo molezas de uma carne já cansada pelas noites febris do deboche; existe em seu sorriso a untura do carmim e a palidez da perversidade; seus olhos miúdos têm o brilho tentador da lascívia; a posição em que está, apoiada com ambas as mãos a um cepo de árvore que lhe fica às costas, empinando todo o tronco, faz lembrar mulheres experientes em seduções e que estudam ao espelho atitudes provocadoras. Falta-lhe portanto a naturalidade. A cabocla, mesmo a mestiça, a marabá, tem características étnicas."[23]

---

[22] *A Revista Ilustrada*, nº 7, 1879, pp. 160-3.

A notação de cor que faz da obra do escultor uma parente próxima da pintura, aproximando-a daquelas figuras policromadas, combinando diversos materiais, tão em moda na escultura ornamental de pequenas dimensões, era uma característica evidente até mesmo nos inúmeros esboços para monumentos fúnebres, parte importante da produção do artista, após a afirma-



OSCAR RODOLFO BERNARDELLI
FACEIRA, 1880.
BRONZE, 160 X 75 X 64 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO

---

[23] Gonzaga Duque Estrada. Op. cit., pp. 252-3.

ção, junto ao regime republicano, do papel dos cemitérios públicos na vida social urbana. Um dos exemplos mais interessantes é o sepulcro de José Bonifácio, no Mausoleu dos Andradas, em Santos. O grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*, realizado em mármore e hoje no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi inspirado no realismo de Achille D'Orsi e nas ilustrações bíblicas de Gustave Doré. A interpretação do episódio evangélico é inovadora, tanto no tema, que contém uma crítica ao farisaísmo burguês, quanto na representação histórica do Cristo. A paixão pelos lânguidos mártires pré-rafaelitas é retomada em decorrência do romance histórico-católico *Fabíola*, que inspirou duas obras de Bernardelli: o relevo *Santo Estêvão e Fabíola*, de 1875, e o posterior *Santo Estêvão*, calcado numa austera escultura de Faulguière. Na indecisão entre a interpretação realista e social e a espiritualista do tema religioso, a crítica leu uma prova da substancial indiferença do autor com relação aos conteúdos de sua arte, por vezes reduzida a mero virtuosismo técnico. Bernardelli, porém, parecia experimentar diversas opções estilísticas, em busca de um diálogo com as instituições. Uma vez eleito para a direção da Academia, o escultor monopolizou as encomendas públicas no Rio e nas províncias. Estabelecida a República, suas ambições voltaram-no para a decoração pública, o que resultou nas esculturas para o Teatro Municipal e nos esboços da fonte da Carioca, nunca realizada.

Outra frente de renovação da cultura figurativa foi a nova concepção da pintura de paisagem *en plein air*, que, ao lado dos desenvolvimentos da fotografia, suplantou a pintura didática e ilustrativa do passado. Em 1882, a Sociedade Propagadora das Bellas Artes abriu uma exposição de objetos de artes figurativas e industriais para comemorar os 25 anos da fundação, que veio suprir a falta das mostras oficiais, só retomadas em 1884. A primeira e única mostra pública organizada pela Sociedade teve o efeito de apresentar ao público o paisagista alemão Georg Grimm, que lá exibiu toda a sua produção, destinado a se tornar o mestre de uma geração de novos paisagistas brasileiros. "Ali expôs ele tudo quanto possuía em trabalhos. Paisagens de Capri e vistas de Roma, marinhas de Gênova e jardins de Florença, cantos de natureza da Alemanha e estudos da natureza da África, estrada de Túnis e vilas do Brasil, uma mesquita de Constantinopla e um portão da Alhambra, pirâmides do Egito e panoramas de Portugal. A natureza dos países em que Jorge Grimm esteve nos parecia irradiante de luz e cor, diante de nossos olhos vadios, acostumados às tintas pálidas, anêmicas, miseravelmente doentias da maior parte de nossos paisagistas."[24]

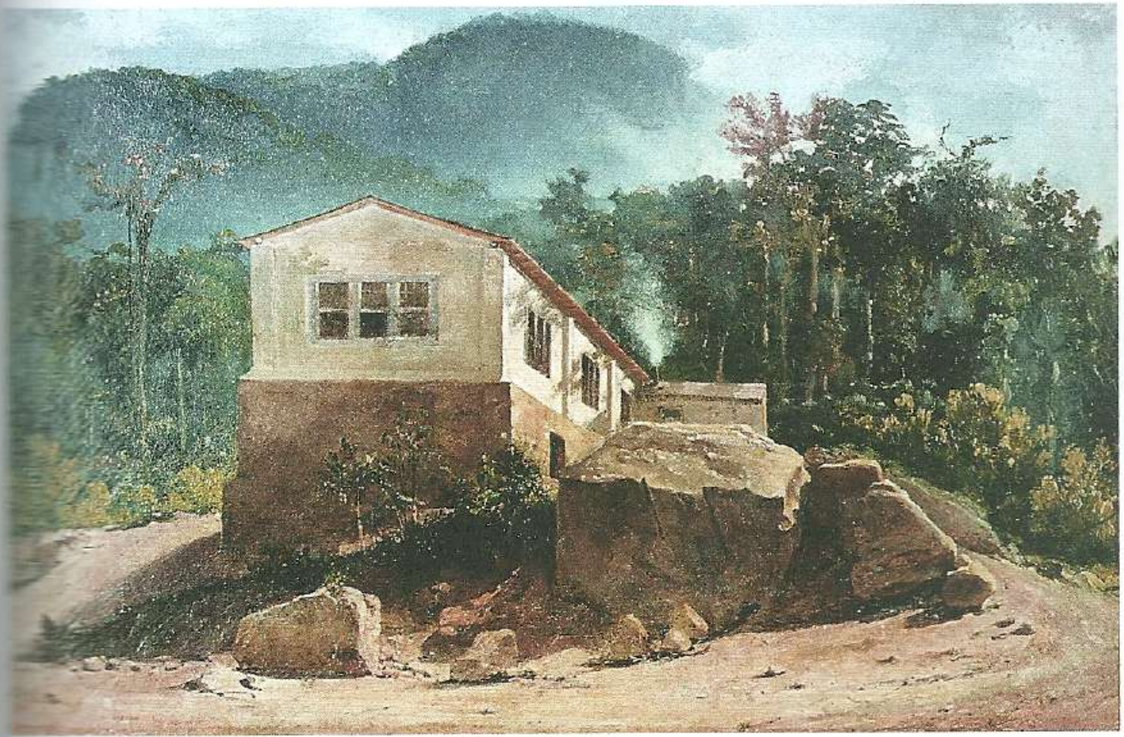
Costuma-se repetir que Grimm, uma vez nomeado professor de paisagem na Academia, em decorrência do sucesso da mostra de 1882, seria o primeiro a ensinar a pintura *en plein air*, provocando uma verdadeira revolução e uma pequena secessão entre os alunos. De fato, embora Grimm não tenha sido o primeiro paisagista a seguir esse método, foi certamente aquele que, impondo-o à Academia, pôs fim à prática da cópia de modelos ilustres do passado, fazendo que a paisagem abandonasse a sujeição à história, em que era relegada pela antiquada classificação dos gêneros. Antes dele, o francês Henri Vinet, aluno de Corot, e o alemão Emil Bauch haviam aberto o caminho. As paisagens das praias do Rio ou das florestas, como *Praia do Icaraí e Queimada*, ou *Praia*, pintadas por Henri Vinet nos anos 1870, demonstram uma abordagem direta da realidade visual do ambiente tropical e uma intensidade de luz que prefiguram a pintura de Grimm. A luz deslumbrante em que se destaca a *Ladeira* de Bauch, da mesma coleção carioca, pouco tem que ver com a anêmica pintura execrada por Gonzaga Duque.

---

[24] Idem, ibidem, p. 193.

O intérprete mais original da paisagem brasileira na geração anterior fora, sem dúvida, Agostinho José da Motta. Aperfeiçoara sua educação acadêmica em Roma, na escola do francês Benouville. Em *Vista de Roma*, do Museu Nacional de Belas Artes do Rio, demonstra como tinha observado e estudado atentamente as obras dos paisagistas franceses com sede habitual na cidade papal: ali se vislumbra a lição daquela "precisão de toque" que era o lema de Corot e que Agostinho, como nenhum outro artista brasileiro, saberá utilizar na paisagem e na natureza-morta. Entretanto, seu maior mérito é o de ter aplicado esse delicado conceito da pintura aos temas e paisagens nacionais.

Em *Fábrica do Barão de Capanema*, no mesmo museu do Rio, estamos, pela primeira vez, diante de uma paisagem brasileira totalmente imune ao exotismo. Um canto isolado e pedregoso da natureza, perto da encosta íngreme de uma montanha; à beira da estrada, uma casinha rústica, despretensiosa e solitária, circundada



AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA
FÁBRICA DO BARÃO DE CAPANEMA, 1862
ÓLEO SOBRE CARTÃO
34 X 51 CM
MUSEU DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO

pelas pedras que os cavadores desprezaram[25]. É a lição maior legada às gerações dos Da Costa, dos Pinto Bandeira e dos Parreira, que irão renovar a pintura de paisagem no final do século.

Talvez as duas naturezas-mortas com flores e frutas brasileiras, hoje na Coleção Brasiliana da Fundação Estudar, sejam as obras mais inspiradas desse raro pintor, conhecido tanto pela sua habilidade quanto pela sua indolência. Sem esquecer o rigor do ilustrador naturalista, Motta releva a luxuriante natureza tropical nas formas e nas cores exuberantes. Em *Natureza-morta com flores*, de 1873, as pétalas escarlates das flores explodem como chamas em torno da brancura translúcida das orquídeas, sobre o fundo verde intenso da folhagem. O encarnado róseo dos jasmins deixa entrever um céu nublado, iluminado pela luz acachapante do verão, como ocorre em certos meios-dias nas praias do Nordeste. Em *Natureza-morta com frutas*, em torno de uma jaca que se abre, mostrando seus gomos maduros, úmidos e brilhantes, dentro do tecido áspero da casca, foram pintados goiabas, abacaxis, pitangas, um ramo de café cravejado de suas frutas como corais, preparando uma festa de cores para os olhos, sugerindo a variedade de sabores, odores e texturas.

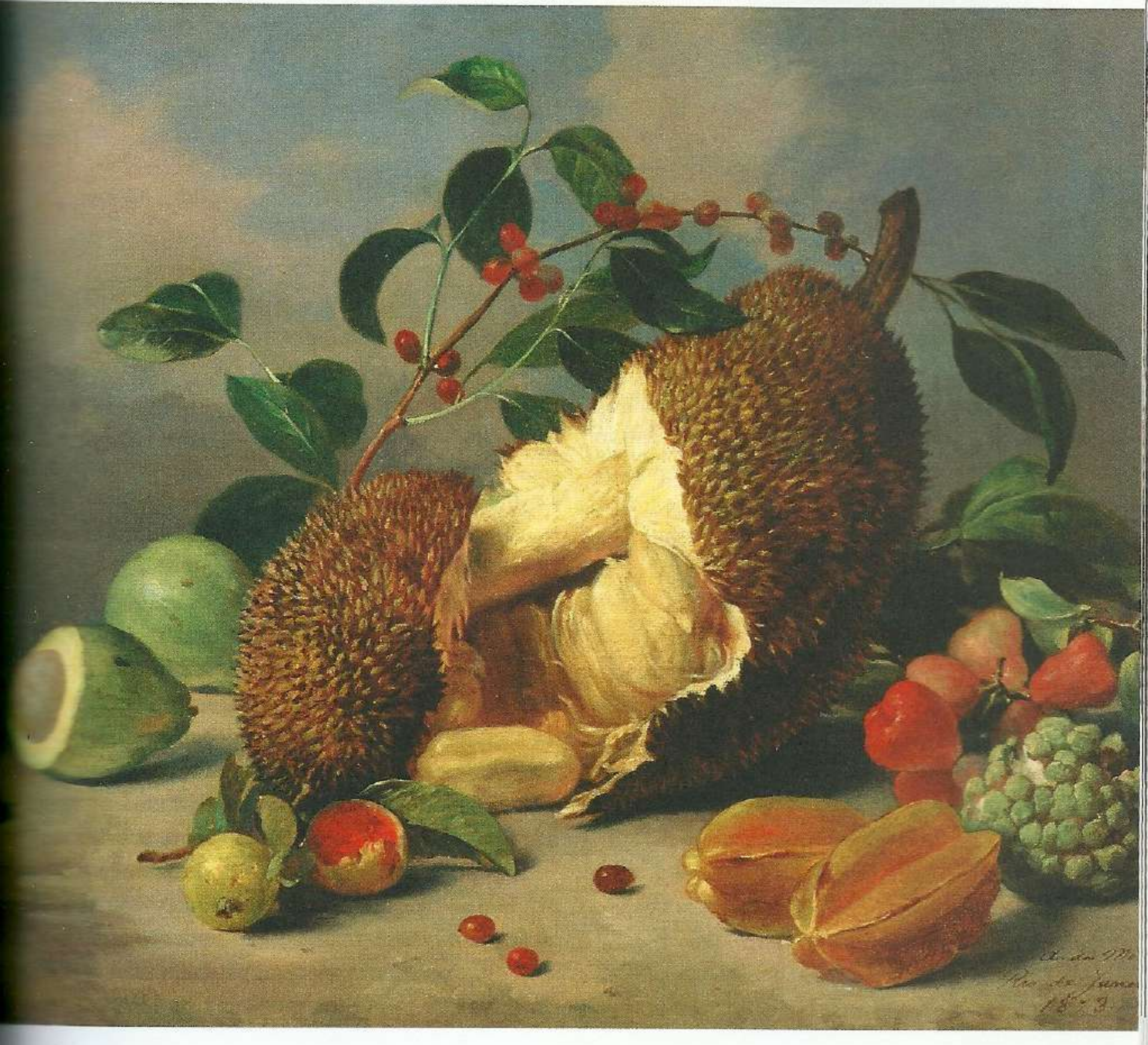
Ao lado de Motta, há de se mencionar também Nicola Facchinetti (1824-1900), alvo de igual preferência por parte do público e da família imperial. Embora a produção do artista italiano se estenda até o final do século, serão as paisagens dos anos 1870 e do início da década de 1880 a trazer uma palavra nova para a pintura brasileira, antes de se transformarem em fórmula de sucesso. Nas vistas que enriqueciam inúmeras coleções particulares, assim como na *Cascata* da Coleção Brasiliana – proveniente da coleção dos duques de Saxe Coburg –, podemos reconhecer aquelas qualidades de exatidão típicas da ilustração botânica, por meio das quais Facchinetti soube interpretar os motivos da paisagem costeira e serrana, que escolhia com o olhar de analista de laboratório. Quase autodidata, alheio a toda prática acadêmica, viajava incansavelmente. Nesse aspecto, antecedeu os paisagistas, com certeza mais bem-dotados, da segunda metade do século.

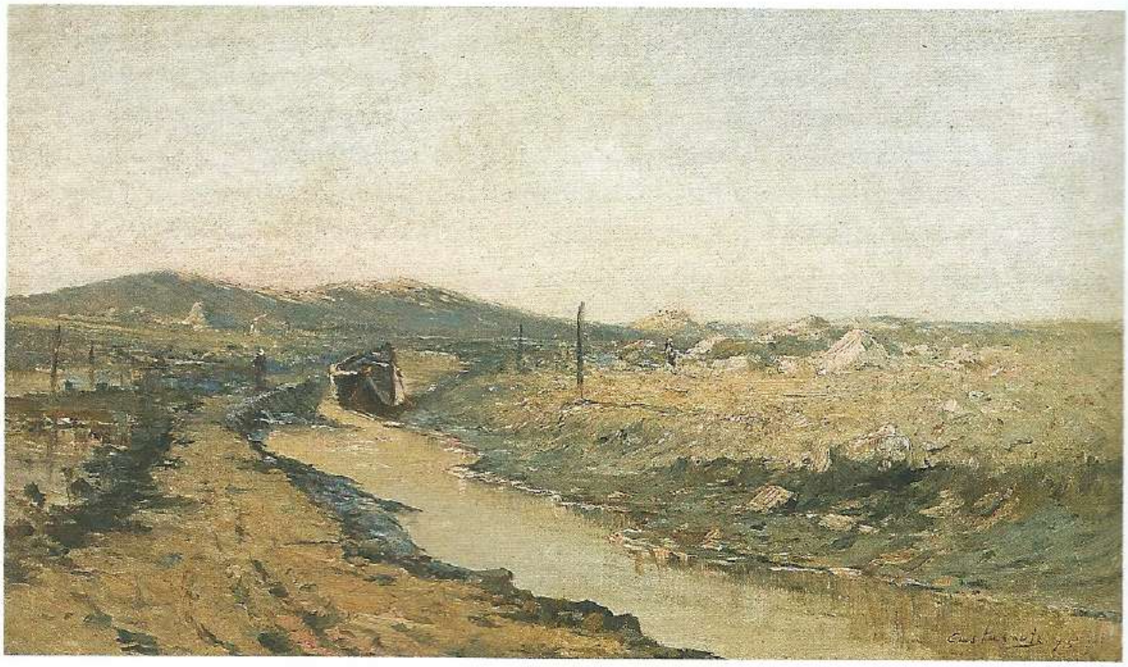
Grimm, porém, ultrapassa, nesses aspectos, todos os paisagistas anteriores, sem ceder a qualquer intenção narrativa ou didática. A paisagem liberta-se, assim, da tutela da ilustração e da pintura de história. A pintura de Grimm não procura o deleite no folclórico ou no característico: é um modo de ser. Sair da Academia significa dar as costas ao sistema oficial da arte e percorrer os caminhos da boemia, buscar os cantos menos vistos da cidade, até chegar à amada Niterói e caminhar em direção a novas experiências pictóricas, fruto de uma experimentação e de um olhar individuais. As paisagens de Grimm parecem impassíveis: ele segue com a curiosidade de um geólogo e a obstinação de um sabujo o movimento de uma falha de rocha, a reverberação do sol sobre a pedra molhada, a base nua de uma colina de granito e a cintilação verde de uma mancha de vegetação à beira de uma correnteza cristalina. Por vezes, pequenas figuras humanas observam perdidas o espetáculo majestoso da natureza. O ofício do pintor está todo ali, nessa capacidade de atingir o efeito aparentemente sem emoção — concentrar-se no ver, resolver-se no detalhe. Grimm parece sempre pronto a perder-se fasci-

---

[25] Idem, ibidem, p. 130.

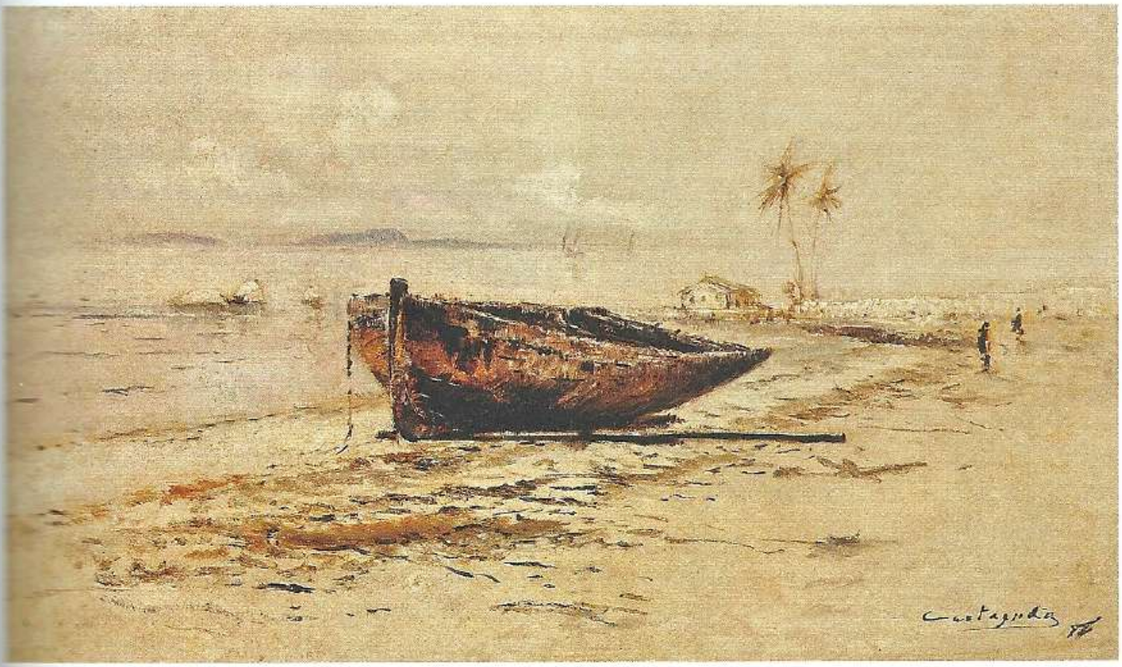
AGOSTINHO JOSÉ DA MOTTA
NATUREZA-MORTA COM FRUTAS. 1873
ÓLEO SOBRE TELA, 53,8 X 67 CM
ACERVO PINACOTECA DO ESTADO
DE SÃO PAULO, BRASIL. COLEÇÃO
BRASILIANA/FUNDAÇÃO ESTUDAR.
DOAÇÃO FUNDAÇÃO ESTUDAR, 2007
FOTO ROMULO FIALDINI





nado dentro de um fragmento da natureza infinita, mas quando o quadro alcança o equilíbrio e as dimensões que lhe permitem fazer ressoar livremente a voz da cor, a paisagem se forma na sua monumental evidência, carregada de sentimento, despida de toda retórica. Não é pouco, sobretudo num país em que a pintura de paisagem nascera a reboque da ilustração científica e de viagem. É possível imaginar um diálogo com as fotografias de Leuzinger ou de Stahl, pensar naquelas mesmas pedras de Niterói maravilhosamente fotografadas por Marc Ferrez. Partindo da busca do motivo, os olhos do pintor e do fotógrafo penetram no detalhe, até alcançarem a majestosa presença das forças da natureza na configuração bizarra das rochas, na imensidão de uma superfície de água, na correnteza de uma cachoeira. Uma nova noção de pitoresco surge do contraste entre o ambiente urbano, dominado pela ideologia do progresso tecnológico, e a contemplação dos espetáculos imponentes de uma natureza maravilhosa. O olhar dos fotógrafos e o de Grimm são os primeiros a chegar a essa desencantada e espantosa verdade.

Raros são os discípulos capazes de sustentar o tom do mestre. Alguns, como Garcia Vazquez e Hipólito Bonaventura Caron, atingem uma feliz contemplação da beleza do ambiente rural, da roça brasileira, com a sua arquitetura em madeira e barro, a sua economia de pura subsistência, a confusão do campo cultivado com a mata selvagem. Em particular Caron, prematuramente morto, soube representar de modo original a paisagem do interior de Minas Gerais, seguindo os passos de Grimm, que por ali havia viajado. Outros, como o comediógrafo e escritor França Júnior, dedicaram-se à vista urbana,



estendendo seu interesse e atenção às anedotas da vida da grande cidade moderna. Outros ainda, como Parreiras, não souberam renunciar ao conteúdo narrativo e passaram à paisagem histórica com tons simbolistas, ou nacionalistas, fascinados pela lição de Meirelles. Os alunos de Grimm foram, no entanto, o primeiro grupo a se destacar da Academia para formar uma escola independente, se "escola" podemos chamar um conjunto de personalidades tão diferentes.

Entre os que melhor compreenderam a lição de Grimm, mesmo que o tivessem seguido por pouco tempo, destaca-se Giovanni Battista Castagneto. Ainda jovem aluno da Academia, ele chegou, na qualidade de ajudante de João Zeferino da Costa, a participar do maior empreendimento decorativo do final do século: as pinturas para a Igreja da Candelária. Mas essa não era a sua vocação, embora, ao longo de uma

GIOVANNI BATTISTA FELICE CASTAGNETO
MARINHA (PAQUETÁ),
ENTRE 1871 E 1900
ÓLEO SOBRE TELA
30 X 50 CM
ACERVO PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
DOAÇÃO JULIETA DE ANDRADA NORONHA, 1965
FOTO ACERVO PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

PÁGINA AO LADO
GIOVANNI BATTISTA FELICE CASTAGNETO
PAISAGEM COM BARCO AO SECO EM SÃO PAULO (PONTE GRANDE), 1895
ÓLEO SOBRE MADEIRA
33 X 55 CM
COLEÇÃO MASP, MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
FOTO JOÃO MUSA

vida breve, Castagneto nunca tenha conseguido se libertar totalmente de certa ambição acadêmica. Começou participando a distância do grupo de Grimm e sentiu como sua aquela vida livre, em busca do motivo pictórico no contato com a natureza. Encontrou a fusão entre a arte e a vida no amor pelo mar, dedicando-se quase exclusivamente à pintura de marinhas. Esse gênero desfrutava de certo prestígio no Brasil: D. Pedro II amava as marinhas e sobretudo as representações de navios de guerra. Antes de Castagneto, contudo, a história da pintura de marinhas no Brasil já contava com o minucioso modelismo naval do pintor napolitano Eduardo De Martino, ex-oficial da Marinha Real italiana, presente nas coleções imperiais, e com as marinhas "elétricas" de Émile Rouède, assim denominadas porque pintadas de pronto e não raro de memória. Todavia, a técnica de Castagneto, rápida e sintética, as suas pinturas, executadas sobre suportes improvisados – cartão, fundo de caixas de charutos, pratos, palhetas e até mesmo, num caso, uma pele de bacalhau seco –, pouco devem a esses precedentes. Talvez a lembrança de De Martino esteja presente na única tentativa ambiciosa de uma grande marinha histórica produzida pelo pintor, *Salva de canhões na Baía de Guanabara em homenagem a Dom Pedro II*, hoje no Museu de Arte de São Paulo, pintada na tentativa frustrada de obter uma viagem-prêmio da Academia para a Europa, em 1887. Foi a maior decepção do artista, nada talhado para esse tipo de celebração. A pintura de Castagneto necessitava de outros tons e outras dimensões, que o levassem a criar um tipo de marinha capaz de traduzir o sentimento lírico apenas com os meios da pintura: "Toda a atenção do artista convergiu para a vida humilde dos pescadores, para os míseros recantos de beira-mar, onde a paisagem, se não houvesse colmo de gente da pesca, que traduzisse a poesia de sua existência obscura, pudesse lembrá-la pela proximidade da terra."[26]

Para Castagneto, o pintor do mar[27], o oceano era um estado da alma, e a pintura, uma forma de vida. Vivia na praia de Santa Luzia, numa casa que parecia um barco. Qualquer objeto lhe servia para fixar a lembrança de um trecho de praia ou para copiar um tema. Apoderava-se, então, do tema com o traço febril da mão e com grande economia de meios, até transfigurá-lo numa imagem simplificada e rápida, a fim de não perder a força da sensação. Em certos pontos, percebem-se a violência do gesto e o uso de instrumentos improvisados, como gravetos, pontas de metal ou de charuto e até mesmo o polegar. Os botes a seco de Castagneto ultrapassam os limites de gênero, atingindo, não raro, o domínio da expressão lírica e introduzindo também a ideia da série pictórica, da sequência de vários momentos de luz e de atmosfera, em sintonia com os experimentos da mais avançada pintura europeia da época, chegando a antecipar certos êxitos da pintura brasileira do século XX: os cascos-hieróglifos de De Fiori, de Volpi, ou as areias deslumbrantes de Pancetti. Por fim, conseguiu viajar para o Sul da França, onde foi estudar com um marinhista então famoso, François Nardi. Retornou ébrio de luz, mas, confuso e doente, a morte precoce veio içá-lo para fora da ressaca.

Em 1882, o pintor paulista José Ferraz de Almeida Jr., de volta de Paris, onde havia estudado com Alexandre Cabanel, expôs nas salas da Academia do Rio de Janeiro. Assim o saúda o crítico Félix Ferreira: "O aparecimento do sr. Almeida Jr. nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à reforma do ensino artístico, base, senão única, pelo menos principal do desenvolvimento das artes no Brasil."[28]

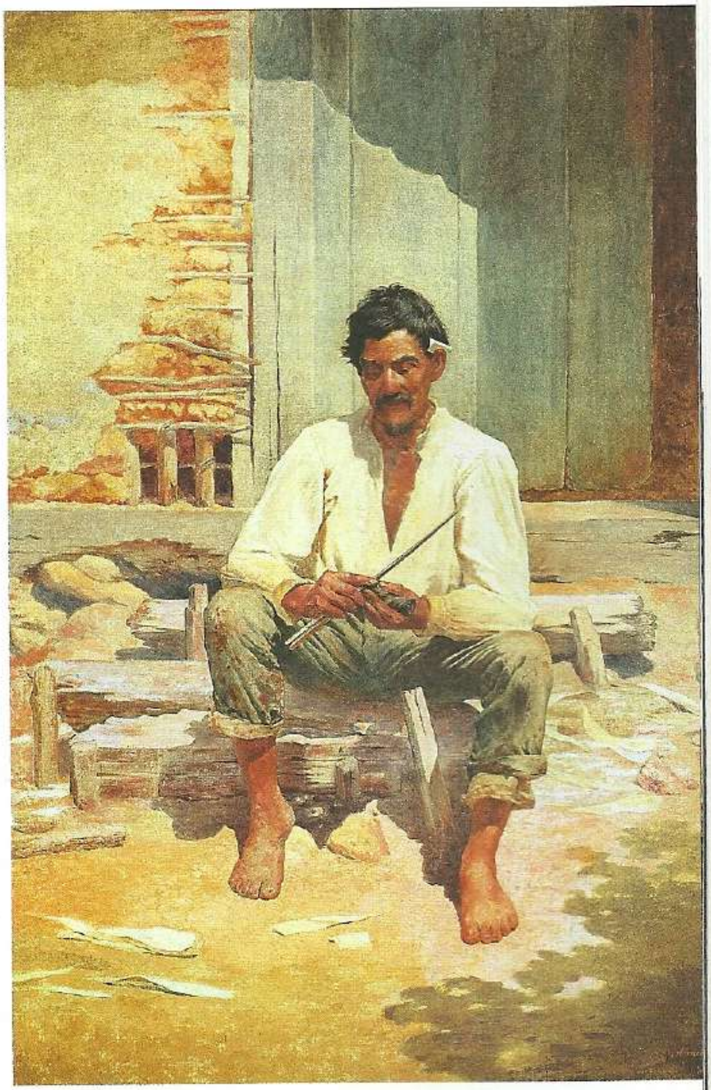
---

[26] Gonzaga Duque Estrada. *Graves e frívolos (por assuntos de arte)*, p. 55.

[27] C. Maciel Levy. *Giovanni Battista Castagneto, 1851-1900: o pintor do mar.*

Em 1882, Almeida Jr. é o pintor do interior paulista e de um novo realismo social. Sua ligação com a terra permite-lhe ultrapassar as convenções da Academia e é também, aparentemente, seu limite. Em Paris, não consegue esquecer São Paulo e seu sotaque caipira. Até mesmo a acadêmica Sagrada Família de *A fuga para o Egito* é lida como uma família de pobres sem terra afastados à força de sua casa humilde.

Mas a pintura religiosa não é o campo em que Almeida Jr. revela toda a sua originalidade. Ele quer pintar o homem ligado à terra, o caboclo em oposição ao homem da cidade grande. É o que tenta fazer em *Derrubador brasileiro*, mas não consegue apagar totalmente os traços da escola. A pose da figura, forçada, ainda lembra as aulas de modelo vivo. Félix-Émile Taunay, em *Caçador e onça*, apontara para a possibilidade de utilizar na pintura histórica temas inspirados na realidade das explorações e da conquista do território brasileiro. Mas o mameluco de Almeida Jr. não é um herói, um lutador, um matador de feras. Cansado de abater troncos, de domar a floresta, ele se apresenta sentado numa pedra, fumando o forte tabaco em um cigarro feito de palha de milho, com o ar esperto e tranquilo de quem está desfrutando um prazer animal. É o primeiro de uma série de caboclos pouco heroicos, fla-



JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JR.
CAIPIRA PICANDO FUMO, 1893
ÓLEO SOBRE TELA
202 X 141 CM
ACERVO PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO,
BRASIL. TRANSFERÊNCIA DO
MUSEU PAULISTA, 1905
FOTO ISABELLA MATHEUS

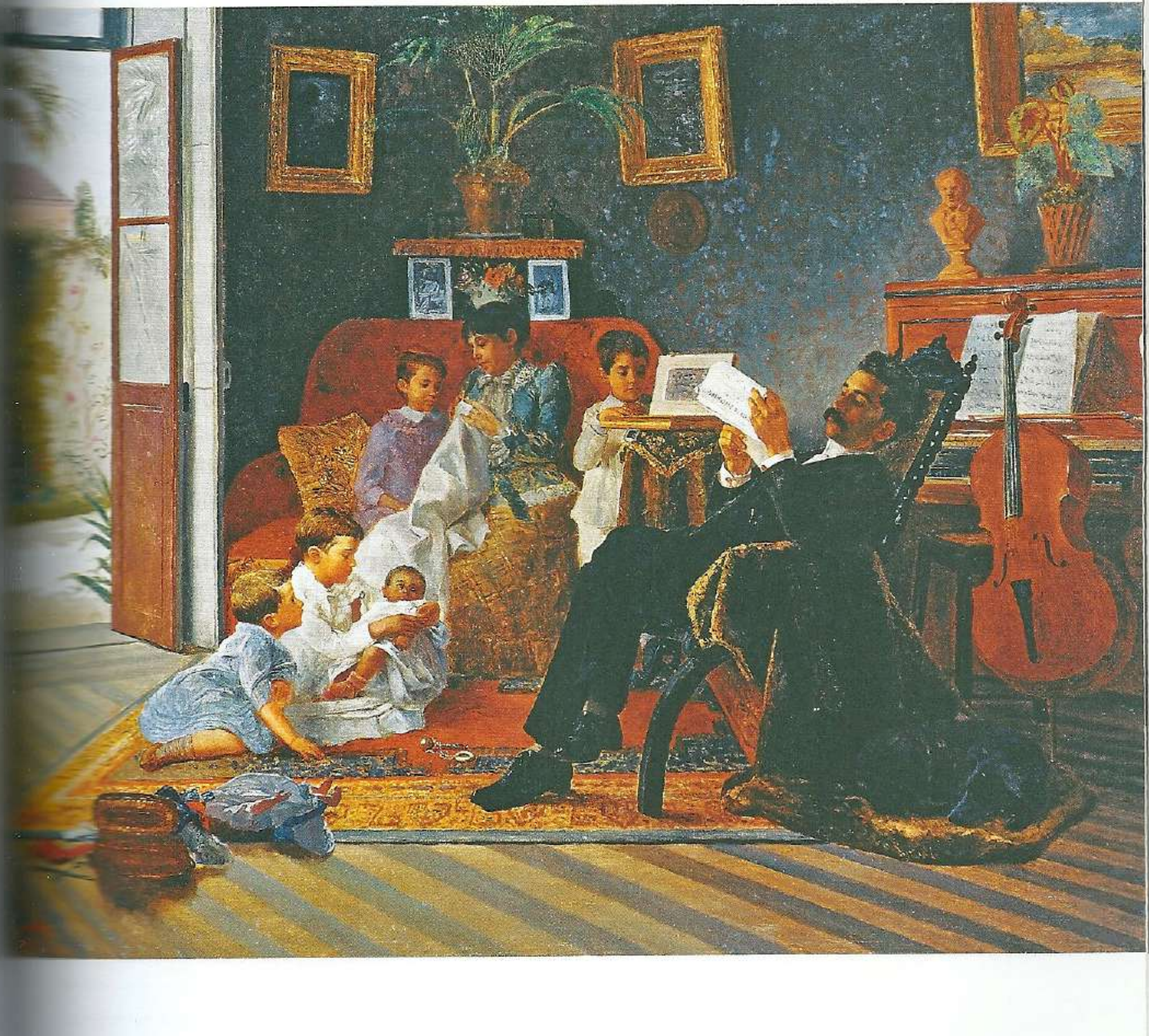
---

[28] Félix Ferreira. *Belas artes: estudos e apreciações.*

grados em seus gestos diários, naquele pouco de sombra em que, sob um céu imóvel, buscaram refúgio da luz incandescente do sol tropical.

Amolação interrompida, *Caipira picando fumo* e *Caipiras negaceando*, os quadros de Almeida Jr. surpreendem nos gestos e olhares, a desconfiança, a surpresa, a ironia, a indolência típica da esperteza do caráter camponês. Observados em conjunto, os quadros da Pinacoteca do Estado de São Paulo compõem uma galeria monumental das virtudes e dos vícios de seus heróis simples. Por vezes, percebe-se um recurso fácil à anedota campestre, como em *Leitura*, que parece transportar para a roça um tema de Vermeer. O formato, todavia, sempre evita o da pintura de gênero para se tornar história, como, guardadas as devidas proporções, certos britadores esbaforidos e certas hercúleas peneiradoras de mestre Courbet. A comparação, porém, tem de parar aqui, pois o realismo de Almeida Jr. parece, antes, ter maiores afinidades com os quadros de tema camponês dos portugueses do Grupo do Leão e em particular de Malhoa, e aproximar-se da pintura do italiano Francesco Paolo Michetti, baseado na sua documentação fotográfica, prática que não seria estranha ao pintor brasileiro. Não são os gestos do mundo arcaico do campo do Sul da Itália que aparecem nos caipiras de Almeida, mas aqueles, igualmente ligados à terra, dos filhos dos primeiros colonizadores, em parte índios, em parte europeus, com algo de ingenuidade ferina. Fitam-nos com seus olhares penetrantes, audazes, desconfiados e pueris, e imaginamos que logo começarão a listar todos os nomes possíveis do demônio — portugueses, tupis ou oriundos sabe-se lá de quais outros resquícios de culturas mágicas sepultadas no passado, como o jagunço narrador no começo de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa. Podendo concorrer à cátedra de pintura de história da Academia Imperial, o pintor paulista preferiu retornar a viver entre São Paulo, Itu e Indaiatuba, procurando afirmação no mercado local em vias de formação, a partir da grande burguesia dos produtores de café. Em sua vasta obra de retratista, nos retratos de indivíduos ou naqueles, extraordinários para o Brasil, em que pinta famílias inteiras, aparentemente surpreendidas na intimidade do interior das residências urbanas ou das fazendas, Almeida Jr. canta as virtudes domésticas e a ética do trabalho da nascente burguesia dos fazendeiros, dos engenheiros paulistas e dos proprietários progressistas, no momento em que o estado de São Paulo torna-se o motor da economia e um centro cultural não secundário para o país. Em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto*, o eminente técnico de ferrovias, meio de transporte essencial para o desenvolvimento econômico do estado, é retratado dentro da sala de sua casa, enquanto, afundado na poltrona preferida, lê as notícias de política e economia no jornal. Difícil encontrar uma exaltação tão clara e ao mesmo tempo humilde da ética positiva da época, fundada no progresso técnico, no ensino e na família. O burguês, com sua formação tecnológica e científica, com seu amor pelas artes e pelas letras, assegura o crescimento e o progresso do Estado e, circundado pelas virtudes domésticas das mulheres, encontra no seio da família e na educação dos filhos a serenidade de um descanso justo e útil. Uma criança negra, quase uma boneca entre os braços de um dos meni-

JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JR.
CENA DE FAMÍLIA
DE ADOLFO AUGUSTO PINTO, 1891
ÓLEO SOBRE TELA, 106 X 137 CM
ACERVO PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO, BRASIL.
DOAÇÃO CARMEN PINTO HERMANNY, 1981
FOTO ACERVO PINACOTECA
DO ESTADO DE SÃO PAULO



nos, alude ao destino dos antigos escravos na ordem futura da sociedade. Na casa burguesa, manifestam-se as virtudes pessoais e políticas, assim como, na representação da roça paulista, nas paisagens campestres, nos caboclos entretidos na pesca, reaparece a arcádia contraposta à cidade em ascensão, invisível mas inegavelmente presente. Os quadros de Almeida Jr. são pintados para uma burguesia agrária e citadina cujo horizonte é a grande metrópole; são exibidos nas mostras internacionais da capital francesa e de Chicago, ao lado das imagens do progresso brasileiro promovido pela mesma classe de fazendeiros e técnicos que o pintor, com tanta habilidade, soube retratar.

A ideologia da nova burguesia paulista em ascensão inspirou igualmente a tentativa de Almeida Jr. de renovar a pintura histórica em sentido realista para construir uma nova épica nacional, conforme os valores que, a partir dos anos 1880, estavam transformando a cidade de São Paulo no novo centro da economia e da vida política e cultural brasileiras. Tal processo havia sido percebido perfeitamente pelo já idoso D. Pedro II, quando em 1885 encomendara a Pedro Américo o monumental *Grito do Ipiranga*, destinado ao museu erguido em São Paulo no lugar da primeira proclamação da Independência. O quadro histórico *A partida da monção*, no mesmo Museu Paulista do Ipiranga, executado em 1899 e pago por um consórcio de grandes proprietários e empresários paulistas, exprime a nova visão da história do Brasil, elaborada pela burguesia local. Nas páginas de Eduardo Prado e mais tarde naquelas do historiador Afonso Taunay, ambos inspirados na historiografia de Capistrano de Abreu, a ideologia dessa classe em ascensão irá expressar-se na criação da saga dos bandeirantes. Os bandeirantes paulistas, herdeiros dos heroicos portugueses do Renascimento, mestiços nascidos da aliança com as tribos indígenas locais, não sofreram o processo de decadência das aristocracias europeias e coloniais, mas, ao terem de sobreviver numa terra pobre e hostil, abriram novos caminhos, conquistaram novas terras, fundando, em sua história de violências e conquistas, um novo Brasil. Essa interpretação da história, influenciada também pela ideologia da fronteira norte-americana, anima a grande tentativa de pintura histórica de Almeida Jr., que, porém, não escolhe como tema o mundo épico e trágico das bandeiras, mas o humilde heroísmo das monções, dos fundadores de novas cidades. O pintor parte do estudo dos gestos e fisionomias da gente do campo, utilizando talvez a fotografia, para um tipo de análise fisionômica que remete à ciência antropométrica da época. Diversamente do *Grito do Ipiranga*, no qual Pedro Américo, imitando a pintura militar de Meissonnier, desenha a composição em um arabesco enérgico, em forma de vórtice, numa estrutura piramidal cujo vértice é formado pela figura do imperador erguido para o grito, Almeida Jr., prestando uma homenagem ao mestre Victor Meirelles, dispõe as figuras na ampla paisagem de Porto Feliz como um friso, formando uma narração solene e pacata. A paisagem é novamente a coprotagonista da ação histórica. A luz, a mesma que cega os caboclos na mata ou diante de seus casebres, achata ou cava as figuras, iluminando trechos de uma história simples, de homens rudes e pobremente vestidos. A figura do padre que abençoa os que partem é o único elemento a lembrar o papel da fé católica na formação de um novo país, mas a alusão à religião de Estado é posta em segundo plano pela celebração dos afetos familiares: as mulheres, as mães dizendo adeus, os velhos despedindo-se preocupados, tudo isso escandido numa narração pausada e habilidosa, em voz baixa. Os barcos carregados esperam à margem do grande rio que se perde no desconhecido da floresta tropical. As dimensões das figuras, monumentais e imponentes em Américo, reduzem-se para permitir à paisagem um contraponto que ecoa feito uma nota contínua.

Longe de corresponder ao tímido provinciano descrito pelas fontes, Almeida Jr. foi o primeiro a introduzir no Brasil o ideal do artista *dandy*, que no interior de seu ateliê libera-se da vulgaridade do ambiente que o circunda. Com o *Descanso da modelo*, de 1882, próximo aos êxitos posteriores do português José Malhoa, o pintor introduziu na pintura brasileira a representação do artista em sua oficina, representação que conhecia vasta fortuna no ambiente europeu. O ateliê, como lugar onde era possível dedicar-se às paixões mais sinceras: a mulher, o amor, a pintura e a música, fugindo da censura e da vulgaridade dos fariseus, já presente na tela juvenil, retornará em várias obras do artista, como em *O importuno*, de 1898, quase a prenunciar seu trágico fim. Almeida Jr. morrerá jovem, em 1900, assassinado por um marido ciumento.

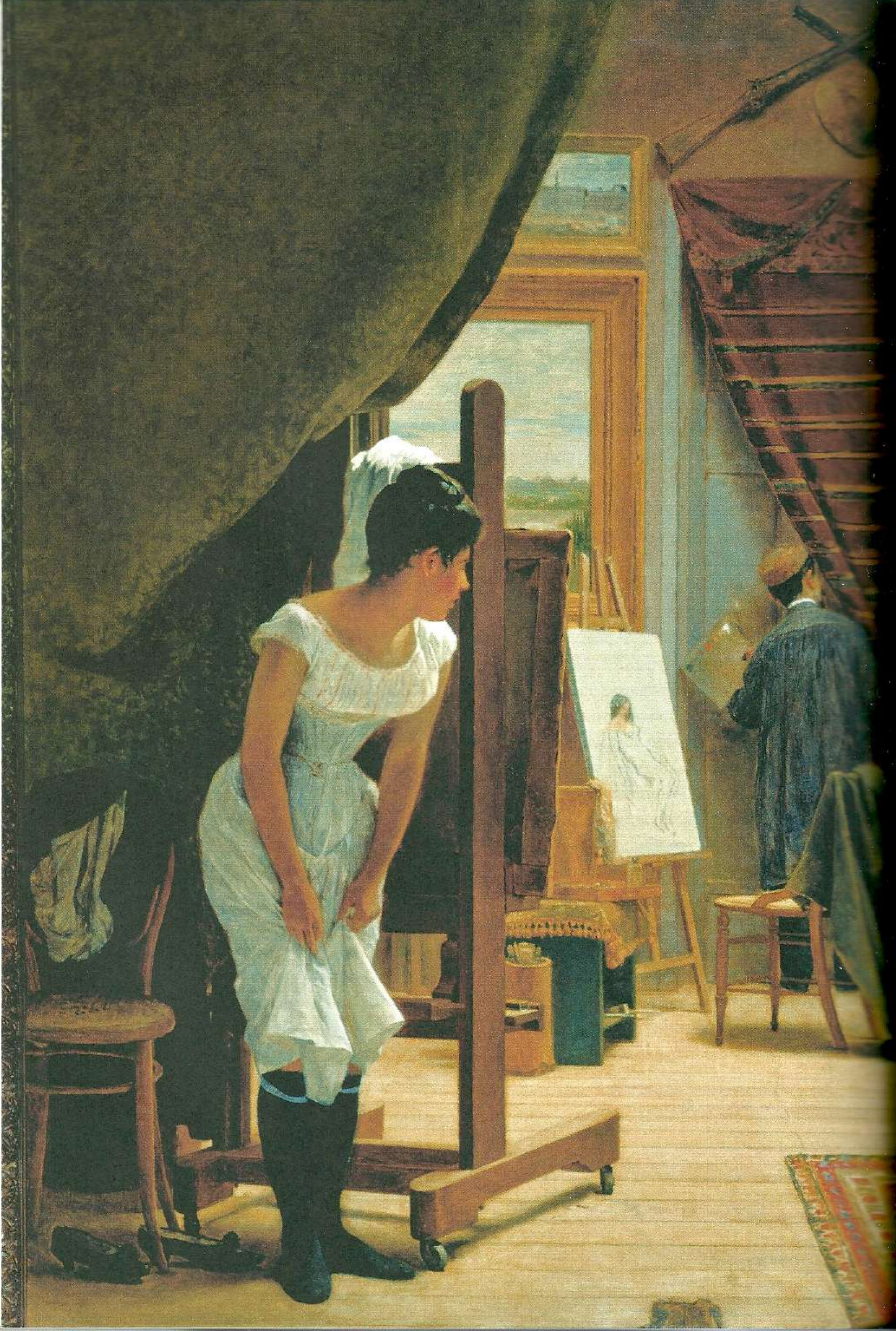
No Rio de Janeiro, o modelo do *dandy* afirma-se em artistas como Aurélio Figueiredo, Rodolfo Amoedo e Belmiro de Almeida, a partir do fim dos anos 1880. Figueiredo, irmão de Pedro Américo, foi um artista hábil e dotado de grande talento. Introduziu no Brasil a cena de gênero histórico, inspirada nos modelos de Alma Tadema e de Sargent, com o *Encontro de Paolo e Francesca* (Museu Nacional de Belas Artes), exposto em 1884, mas sobretudo soube retratar com grande sensibilidade o mundo feminino e infantil, tratando a temática com sugestões literárias de marca simbolista em *O copo d'água*, ou em *O pátio* (Coleção Fadel, Rio de Janeiro) que antecedem certas obras de Visconti, ou algumas vezes em pinturas de formato inusual, como em *O guarda-chuva branco* (Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Félix Ferreira nos apresenta um extraordinário retrato do pintor, ao fazer a descrição de seu ateliê: "Uma porta sempre cerrada aos olhos profanos e duas janelas rasgadas para um pátio. Paredes internamente pintadas de uma cor apropriada ao sobressaimento das molduras, teto de um tom de pérola, soalho polido e limpo, alguns móveis singelos esparsos, livros aqui, cavaletes ali, pincéis grupados em um vaso, ao lado a palheta, uma serenidade cenobítica derramando-se pelo ambiente, eis o pequeno mundo do nosso artista. Mal transpõe-se o limiar, dão logo os olhos com um retrato de corpo inteiro, de uma mulher, em tela estreita como um *carton-promenade*, emoldurada em veludo, como uma joia, com uns florejos ornamentais de várias nuanças azuis e verdes guarnecendo os cantos da moldura e dando-lhe gracioso realce."[29]

Monástico e refinado, Aurélio representa o novo protótipo do artista que despreza a facilidade e o conformismo acadêmico. Com frequência, prefere expor em seu ateliê ou em pequenas galerias particulares.

De outro lado, o grande *Estudo de mulher* (Museu Nacional de Belas Artes) enviado para à Exposição da Academia de 1884 por Rodolfo

---

[29] Félix Ferreira. Op. cit.



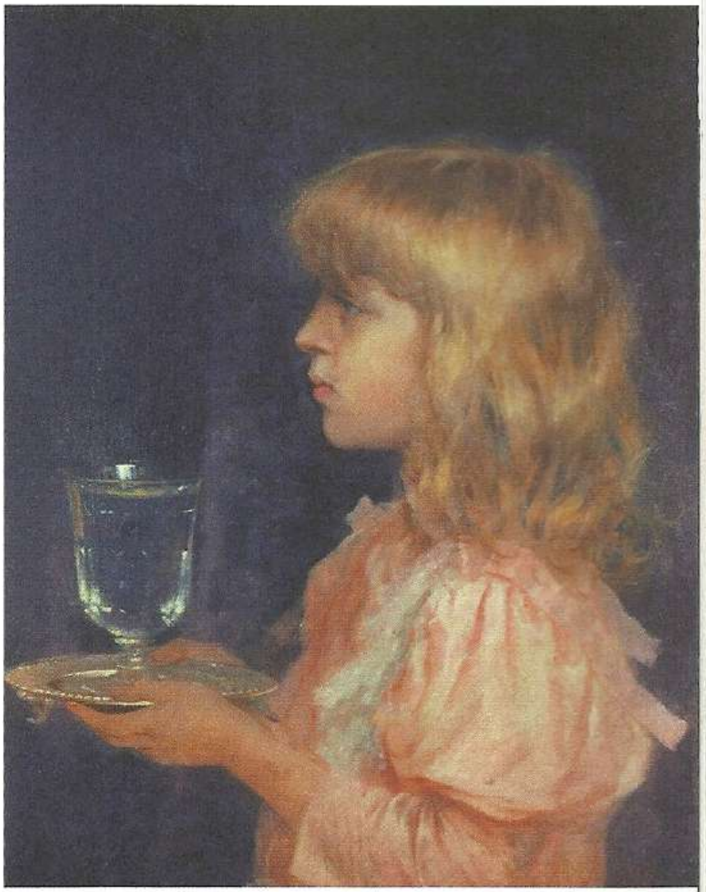
JOSÉ FERRAZ DE ALMEIDA JR.
O IMPORTUNO, 1898
ÓLEO SOBRE TELA, 145 X 97 CM
ACERVO PINACOTECA DO ESTADO DE
SÃO PAULO, BRASIL. TRANSFERÊNCIA
DO MUSEU PAULISTA, 1947
FOTO ISABELLA MATHEUS

Amoedo, então bolsista em Paris, provocou o escândalo dos moralistas: "O modelado do corpo da mulher atinge a perfeição. Sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura:

– Que mulher sem-vergonha!

Este quadro que na exposição de 84 foi o melhor pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior *savoir faire*, isto é, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser immoral!"[30]

Ainda que o significado do episódio fosse acentuado por Gonzaga Duque, talvez para criar um paralelo entre Amoedo e o Manet do *Dejeneur sur l'herbe*, não há dúvidas de que o jovem pintor interpretava a lição de Cabanel de modo inovador, sobretudo pensando nos nus femininos realizados por Meirelles ou Pedro Américo. Sua interpretação parece quase uma paródia intencional dos dois mestres. O tema mitológico ou indianista cede inteiramente lugar ao mundo bem mais urbano e real das *cocottes*. A mesma veia sarcástica aparece ainda no *Último tamoyo* (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro): um tema consagrado



FRANCISCO AURÉLIO DE FIGUEIREDO E MELLO
O COPO D'ÁGUA, 1893
ÓLEO SOBRE TELA
58 X 46,3 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO

---

[30] Gonzaga Duque Estrada. *A arte brasileira*, p. 187.

pelo poema de Gonçalves de Magalhães transformava-se numa espécie de lição de anatomia, praticada por um tristonho eremita, sobre o cadáver inchado de um pobre caboclo já civilizado e afogado às margens de um melancólico oceano tropical. Assim, em *Marabá* de Amoedo, a heroína infeliz dos versos de Gonçalves Dias transformava-se num nu feminino francamente realista e sensual[31]. As formas cheias e bem torneadas do corpo, contendo muito pouco das mulheres indígenas, e o olhar lânguido aparentam *Marabá* à *Faceira* de Rodolfo Bernardelli, abrindo caminho a um indianismo já convencional, carregado de sugestões modernas. A pintura de Amoedo, todavia, distingue-se pela atenção às novidades técnicas, que fizeram do pintor um ponto de referência na renovação da Academia: por um lado, a aplicação dos estudos de ótica científica de Bruck e Helmholtz; por outro, a redescoberta de procedimentos antigos, como a encáustica ou a têmpera a ovo.

Nos primeiros anos do século XX, Amoedo se dedicará com meticulosidade crescente a esse amor pelo ofício que o aproxima, em alguns aspectos, das ideias de Ruskin e do *Arts and Crafts*. O pintor acabará por se interessar pela pintura de Puvis de Chavannes e Jean-Paul Laurens no Pantheon. Mas o *Nu* exposto em 1884 também mostra seu interesse pelo japonismo e pela pintura dos orientalistas franceses. Um interesse que retorna em *Jesus em Cafarnaum*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em que está presente a influência de Mariano Fortuny e da leitura da vida de Cristo por Renan, que renovava a iconografia religiosa de Domenico Morelli na Itália. Esse Cristo extático e possesso, circundado por um halo de luz que relembra as ilustrações bíblicas de Gustave Doré e os ectoplasmas da fotografia espiritista, caminha vestido de branco pelas ruas ensolaradas da aldeia da Galileia, reunindo um séquito de miseráveis atônitos, mais parecendo um Antônio Conselheiro nas áridas praças do sertão da Bahia. A modernidade de Amoedo revela-se sobretudo nos desenhos e nos retratos: o pequeno *Retrato de Gonzaga Duque*, de 1888, ano da publicação de seu volume sobre arte brasileira, é um documento sobre a amizade que ligava o pintor ao crítico, como Manet a Zola, e que renova completamente o esquema do gênero no Brasil. O mesmo se pode dizer de figuras femininas como *Triste notícia* e *O vestido amarelo*, dos numerosos retratos da esposa e dos filhos, em que as intenções expressivas são sugeridas por meio de requintadas variações compositivas, técnicas, cromáticas.

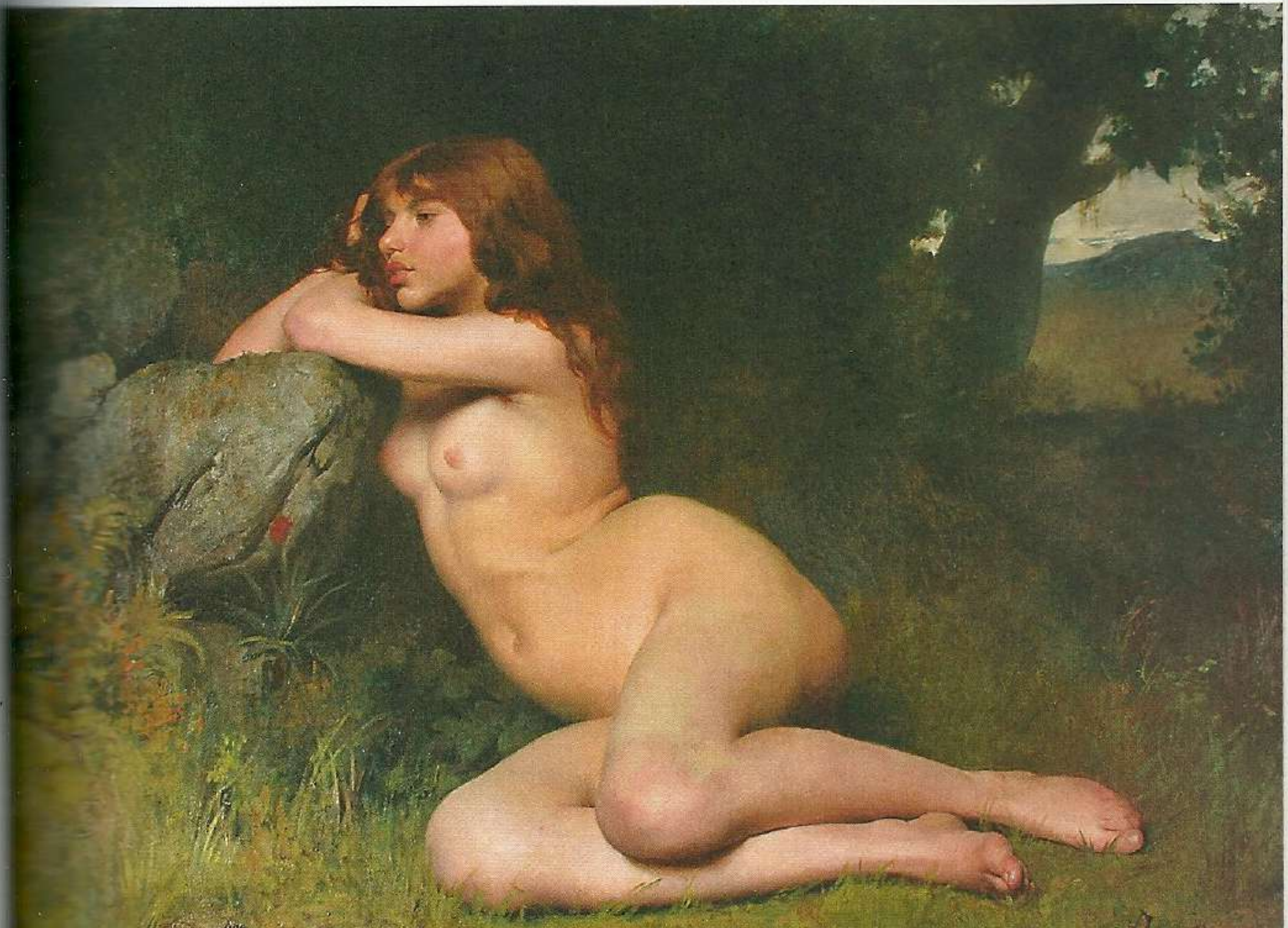
Tem-se, do outro lado, a pintura decorativa de João Zeferino da Costa[32]. Quando os artistas brasileiros corriam a Paris para se atualizar quanto às novas tendências, Zeferino passou seus anos de bolsista na Roma de Pio IX, fechada e retrógrada. A pintura de cavalete não lhe interessava; sua *Pompeana* é um exercício sem inspiração. Parecia sentir-se destinado a um empreendimento diferente, mais ambicioso, de modo que estudava a pintura mural no Vaticano, desde Rafael até a Capella dell'Immacolata, onde Podesti dava forma à imagem da Igreja do Sillabo e do Concílio Vaticano I. De volta ao Rio de Janeiro, seguindo o exemplo de Meirelles, voltou-se para o ensino do desenho, chegando a colaborar com Bernardelli, Amoedo e Villares na fundação de uma escola livre. Depois, a par-

---

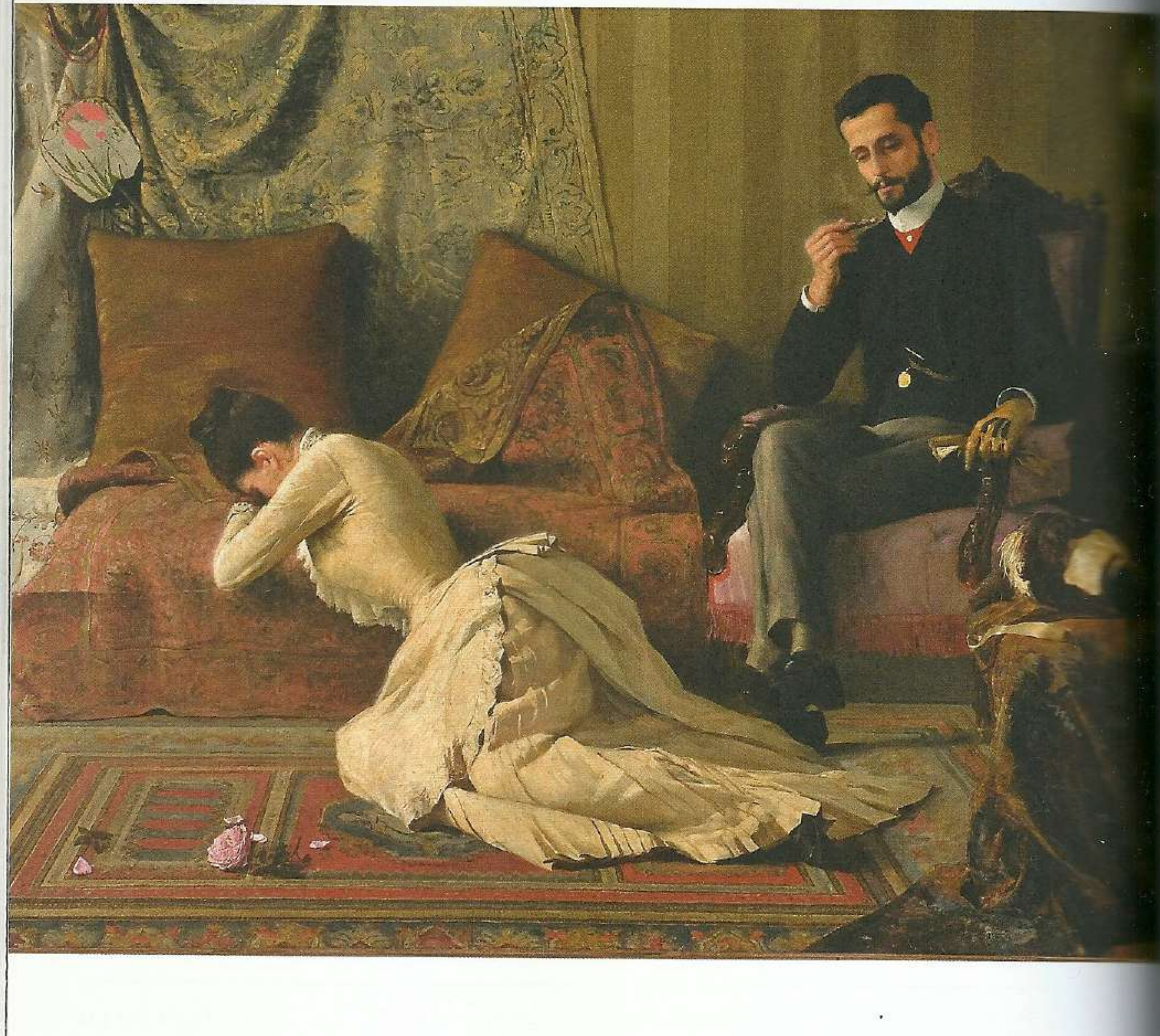
[31] J. Coli. Op. cit.

[32] Galvão. *João Zeferino da Costa*.

RODOLFO AMOEDO
MARABÁ, 1882
ÓLEO SOBRE TELA
120 X 171 CM
MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO



BELMIRO DE ALMEIDA
ARRUFOS, 1887
ÓLEO SOBRE TELA
89,1 X 116,1 CM. MUSEU
NACIONAL DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO



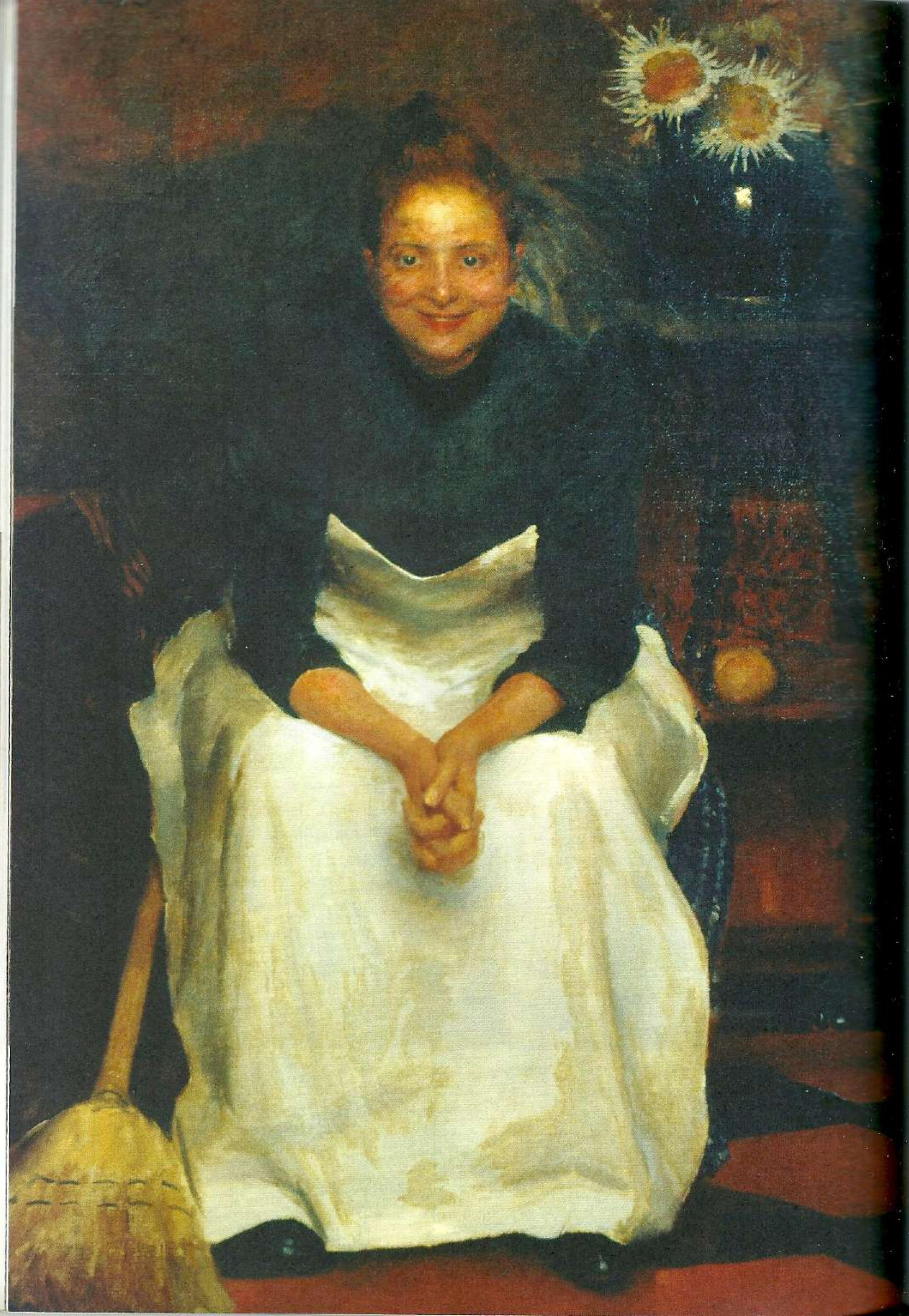
tir de 1891, foi professor da cátedra de desenho com modelo vivo da nova Escola Nacional de Belas Artes. Boa parte de sua vida foi dedicada à decoração mural da Igreja da Candelária. Os seis grandes painéis do teto dessa igreja representavam uma oportunidade única na carreira de um pintor brasileiro, quer por suas dimensões, quer pela ocasião inusitada. As grandes pinturas contavam a história da evolução da cidade, simbolizada pela construção do templo, sugerindo um paralelo com as grandes catedrais europeias. A Candelária era uma igreja do povo, fundada em pagamento a uma promessa feita por um grupo de portugueses salvos de um naufrágio. Assim, a pintura tratava das vicissitudes da cidade e da religiosidade de sua gente, de seus hábitos, desde o século XVII até a época contemporânea. O catolicismo missionário da *Primeira Missa no Brasil* tornava-se relato da contribuição da religião para o desenvolvimento civil da sociedade, como no Panteão de Paris.

Vemos como Zeferino havia estudado, além da pintura de história contemporânea, a composição das grandes obras do barroco romano, Domenichino e Lanfranco, e a pintura mural da Roma do século XIX: os ciclos de San Paolo fuori le Mura e do Vaticano. Nas cenas, de uma religiosidade coral, o esmero na documentação dos trajes une-se a um conhecimento invulgar dos recursos da perspectiva. No entanto, a empreitada de Zeferino já nascia ultrapassada pelos acontecimentos. A República positivista, nascida em nome do progresso, ocultaria suas pinturas para sempre na escuridão da nave silenciosa da basílica. Contudo, João Zeferino da Costa se destacaria como um mestre para toda uma geração de artistas, por renovar no Brasil o tema da pintura decorativa, vinculada à arquitetura, que, pela sua eficácia na propaganda ideológica e sua função política, adquiriria grande relevância no tempo da Primeira República, em vista da legitimação do novo regime.

Em 1887, Belmiro de Almeida expunha a tela *Arrufos*, saudada pelo crítico Gonzaga Duque, nela retratado, como o início de uma nova pintura: "Ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este. Os assuntos históricos têm sido o maior interesse dos nossos pintores [...]. Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo interpreta um assunto novo [...]. O pintor, desprezando os assuntos históricos para se ocupar de um assunto doméstico, prova exuberantemente que compreende o *desideratum* das sociedades modernas e conhece que a preocupação dos filósofos de hoje é a humanidade representada por essa única força inacessível aos golpes iconoclastas do ridículo, a mais firme, a mais elevada, a mais admirável das instituições – a família."[33] Belmiro, portanto, punha fim à época em que a arte brasileira ainda era prisioneira da retórica dos gêneros e se fundamentava na transposição em chave nacional da tradição europeia. Dava início a uma arte nova, inspirada na realidade social urbana contemporânea, falando da transformação dos costumes no interior da família e da condição da mulher na sociedade moderna. Era uma pintura que objetivava a educação moral do público, imitando o exemplo da estética do naturalismo francês. O artista deixava de ser uma espécie de sumo sacerdote do culto da nação, passando a recusar a ideia

---

[33] Gonzaga Duque Estrada. Op. cit., p. 212.



BELMIRO DE ALMEIDA
A TAGARELA, 1893
ÓLEO SOBRE TELA
125 X 82 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES, RIO DE JANEIRO

de uma pintura celebrativa, promovida pelo Estado e distante da representação da atualidade. Assim como Amoedo e Aurélio Figueiredo, Belmiro tentava encarnar o modelo do artista *dandy*, o intelectual urbano que fazia de sua arte um estilo e um modo de vida: "O vestuário é para Belmiro o que foi para Honoré de Balzac e para Alphonse Karr, o que é para Daudet e para Carolus Durand, o que é para Léon Bonnat e para Rochegrosse, uma feição artística, um sintoma do bom gosto e do asseio, ou, como lhe chama o mestre, o sr. Ramalho Ortigão, a expressão, pessoal, de uma filosofia [...]. O vestuário de Belmiro é o de um homem de talento e de gosto. E existe uma certa relação entre a sua maneira de vestir com a sua maneira de pintar e sentir os assuntos."[34]

Almeida Jr., que certamente influenciou a formação de Belmiro, pintou-lhe o retrato, hoje no Museu de Arte de São Paulo — um retrato que poderia ilustrar da maneira mais adequada essa passagem de Gonzaga Duque, oferecendo-nos uma série de coordenadas francesas (Daudet e Bonnat) e portuguesas (Ramalho Ortigão) para compreendermos a cultura do pintor e a sua veia sarcástica. Belmiro aparece sentado numa pedra, como um minúsculo sátiro de uma fonte. O leque japonês é digno de um Oscar Wilde da boemia carioca. O olhar vivo e o cavanhaque mefistofélico traem o admirador das caricaturas de Daumier e Gavarni, o autor de *Príncipe Obá*, de *Castro Urso* e de outras caricaturas de sátira social. Belmiro desenvolverá sua veia caricaturista também em esculturas de pequeno formato, que lembram a plástica de Daumier e, mais ainda, a de Dantan. Na realidade, esse tipo de artista tinha vida difícil num país em que o mercado e o prestígio social da arte ainda estavam em grande parte ligados às encomendas oficiais – a não ser que se escolhesse a marginalidade ou a emigração. Em seu romance *Mocidade morta*, publicado em 1900, Gonzaga Duque descreve com desencanto a situação desse grupo de jovens, suspensos entre a rebelião impotente contra as instituições oficiais, antes imperiais e depois republicanas, a frustração e a tentação de aceitar um bom emprego. Algumas de suas atitudes antecipam as da vanguarda modernista na recusa à cultura acadêmica, levando o sarcasmo até a paródia goliardesca e o *nonsense*. A maioria das experimentações de Belmiro é de ordem técnica, com resultados de real qualidade, amiúde em sintonia com os desdobramentos da pintura europeia. *Tagarela* exibe os empastes densos de cor da pintura realista de Mancini; *Efeitos de sol* remete ao mundo camponês italiano de Michetti, mas a tecedura cromática solidamente construtiva e o desenho clássico têm um quê do divisionismo de matriz simbolista de Segantini, Nomellini e Pellizza, que aparece também na *Amuada* (Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora). Por fim, chega à paródia, ao dinamismo futurista das últimas obras, como *Retrato de senhora* (Coleção Fadel, Rio de Janeiro), que se inspira em Balla e Delaunay, escarnecendo o último Visconti.

---

[34] Idem, ibidem, pp. 210-1.

Para concluir, vale a pena encerrarmos essa lista de jovens artistas que emergiram nos últimos anos do Império com o nome de Firmino Monteiro. Mais do que pelas belas paisagens do Rio e de Niterói, pelos quadros de gênero histórico, como *A morte de Camões* (Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro), ou *Vidigal na frente da casa da Vidinha* (Coleção Bragança, Petrópolis). Nesses, Firmino tentava criar uma pintura de usos e costumes históricos nacionais, utilizando as descrições da vida popular de *Memórias de um sargento de milícias*, os tipos sociais de Francisco de Almeida e Macedo e Bernardo Guimarães e Sousa, com resultados que traduzem no meio nacional os modelos de Fortuny ou Favretto.

Henrique Bernardelli havia se juntado, na Itália, ao irmão, o escultor Rodolfo, para seguir as pegadas de Morelli e sobretudo de Michetti, no momento em que, com o *Corpus Domini* e com *Il voto*, o pintor inspirava a poética das *Novelle della Pescara* de Gabriele D'Annunzio. Com a exposição das obras produzidas na estada italiana, em 1886, em quadros como *Mater* e *Messalina*, a narrativa histórica é profundamente renovada, rompendo as distinções com a cena realista, no exemplo dos temas pompeianos de Alma Tadema ou das cenas históricas de Fortuny. Todavia, o gosto decadentista infiltra-se na descrição psicológica das personagens principais, como grandes arquétipos da feminilidade. A história é tratada como repertório de neuroses e obsessões recorrentes no homem contemporâneo. Em certos momentos, aparece a grande mãe da cultura camponesa mediterrânea, lembrando a imagem da Nossa Senhora em majestade (*Mater*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro); em outros, o mito da grande devoradora, *Nec dum satiata*, inspirada nas ilustrações de Felicien Rops e de Khnopf, ou nos ídolos mediterrâneos de Sartorio (*Messalina*, no mesmo museu). Sobre a pintura de Henrique Bernardelli, escreveu Gonzaga Duque em 1888: "Para compreender uma obra de arte é necessário entender o ambiente no qual essa nasceu. A exposição das obras de Bernardelli, realizada em 86, não passou sem ser notada, como se costuma dizer, mas passou sem ser compreendida. Bernardelli vive e estuda, atualmente, em um país que rejuvenesce como uma árvore que, cortada e abandonada na terra pobre e árida durante uma longa seca, sente um dia, nas raízes atrofiadas, a água que a renova, e com essa o alimento. A Itália de hoje, todos o sabem, surge da decadência de anos e anos, e depois que Cavour e Vittorio Emanuele completaram a obra da unidade nacional. A ciência, a indústria, o comércio, a arte, que hoje crescem no seio desta nação, são forças novas. A arte em particular, que no passado foi uma luz para o mundo civil, abandonando a lenda gloriosa das suas escolas, assinala hoje um belo período da cultura europeia [...]. E é esse, sem dúvida, o ambiente que deu à obra de Bernardelli este glorioso aspecto, novo e independente."[35]

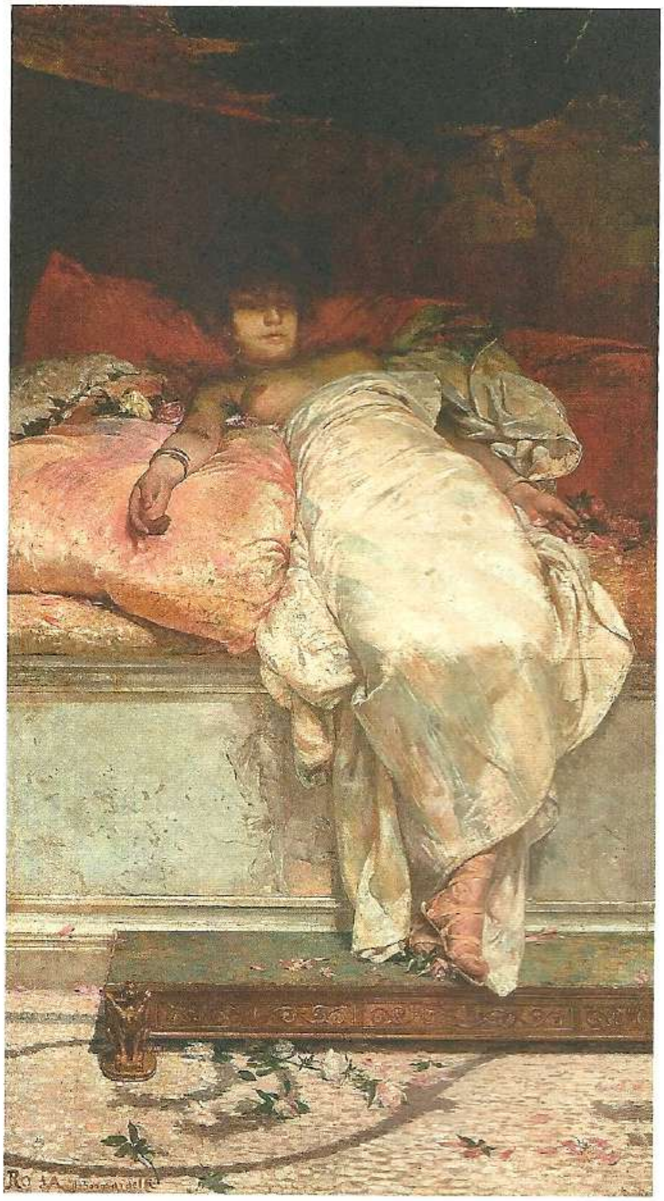
Com *Tarantella* (Museu Nacional de Belas Artes) e com obras como *Leitura*, de 1879 (Museu de Arte de São Paulo), Bernardelli inaugurava uma poética regionalista, inspirada nos artistas realistas do Sul da Itália, ou nos quadros de Favretto, que teve grande significado para a cultura de oposição brasileira, buscando um novo olhar sobre a realidade local. Todavia, o pintor passava com desenvoltura à pintura de gênero pompeiano ou à mitologia à maneira de Bocklin, ou à de Hans von Marées, desenvolvida de modo ligeiro e irônico, como em *Oferta a flora ou Bacanal* (Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora).

---

[35] Gonzaga Duque Estrada. Op. cit., p. 219.

Com a queda do regime monárquico e a proclamação da República, em 1889, surgem expectativas de renovação cultural. A Academia atravessa uma grave crise, torna-se alvo de críticas muito ásperas e é considerada, com razão, um obstáculo à liberdade da arte e um instrumento de controle e censura do governo imperial: "Já ao fim de 1887 o descontentamento incubara-se na maior parte dos alunos da Academia Imperial. Urgia antes de tudo remodelar a instituição, dar-lhe um regulamento adequado à época moderna, refundir a forma, e pôr fim ao apadrinhamento humilhante. A favor destas ideias a juventude acadêmica se levantou, lutando contra o conservadorismo e a imobilidade da academia. A proclamação da República, em 1889, trouxe grandes esperanças a essa juventude."[36]

Um primeiro projeto de reforma do ensino artístico, calcado nos princípios do Positivismo de Comte, foi apresentado por um grupo composto por Montenegro Cordeiro, Decio Vilares e Aurélio Figueredo, que vieram a ser conhecidos como "os positivistas". Esse projeto propunha a extinção da Academia do Rio de Janeiro, a introdução do ensino do desenho nas escolas de todos os níveis e a criação de museus regionais nos vários centros da federação, que promovessem a educação artística a todos os setores da população. Um segundo grupo, liderado por Rodolfo Bernardelli e Rodolfo Amoedo, elaborou um projeto de reforma que mantinha a



HENRIQUE BERNARDELLI
MESSALINA, C. 1880
ÓLEO SOBRE TELA
207 X 115 CM. MUSEU
NACIONAL DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO

---

[36] Idem, "O aranheiro da escola". In: *Contemporâneos*, p. 217.

Academia no Rio e seu papel proeminente na educação artística, reformulando a estrutura segundo o modelo europeu, francês em particular. Esse grupo, que passou a ser designado "os modernos", conseguiu impor sua visão e manteve substancialmente intacta a função centralizadora da academia carioca e seu vínculo com o poder político.

A influência conjunta da cultura positivista e da presença renovada da Academia provocou uma nova orientação da cultura figurativa brasileira. As tendências realistas que emergiram no decorrer dos anos 1880 foram suplantadas por tentativas de renovação da imagem da nação sob a ótica do progresso cívico e técnico. Quem deu o exemplo disso, como de costume, foi Pedro Américo, com seu *Paz e concórdia*, candidatando-se à sucessão de si mesmo no papel de vate do Brasil no futuro concerto das nações democráticas. À representação da história sucedia a alegoria, a representação personificada dos conceitos filosóficos que deviam formar as bases da educação e da moral do homem moderno. Tentava-se, assim, sair da trilha de um naturalismo social considerado vulgar e inadequado à missão celebrativa da arte nos novos tempos. Uma nova estética, calcada na França da Terceira República e na Exposição Universal de 1889, reutilizava os estilos históricos, extraindo do barroco uma visão cenográfica da cidade e da arte decorativa, e da ideologia positivista, a visão otimista do moderno.

Victor Meirelles foi o único artista a ser marginalizado pelo regime, que o identificava como o pintor oficial da monarquia. Circundava-o, todavia, a admiração que soubera angariar dos alunos e que fazia dele um ponto de referência para os artistas mais sensíveis da geração mais jovem. Imitando o exemplo de Gervex em Paris, Meirelles criara, em 1885, uma Empresa de Panoramas da Cidade do Rio de Janeiro, recrutando sócios contribuintes e improvisando-se como gerente. A pintura de panorama, a mostrar não somente a beleza, mas o grau de desenvolvimento urbanístico e industrial da capital, tinha de servir como propaganda do Brasil junto aos futuros imigrantes europeus, aos quais cabia satisfazer a demanda de mão de obra livre provocada pela já iminente abolição da escravatura. O primeiro panorama do Rio de Janeiro, do qual só restam seis estudos no Museu Nacional de Belas Artes, foi executado pelo artista em Bruxelas, com a coloboração do fotógrafo belga Langerock, especialista em fotopintura, e exposto na capital da Bélgica e em Paris, por ocasião da Exposição Universal de 1889. Portanto, através da relação com as novas tecnologias da imagem, Meirelles também buscava uma alternativa à pintura histórica e às encomendas oficiais, que logo a República lhe negaria. Projetaria mais dois grandes panoramas históricos, um episódio da tentativa de golpe militar, *A entrada da esquadra legal na Baía de Guanabara*, de 1893, e *Panorama da Baía de Porto Seguro com a Primeira Missa no Brasil*, de 1899. O primeiro era uma tentativa de mostrar ao novo regime a utilidade política da própria pintura e celebrava a vitória do governo legítimo contra o perigo da insurreição militar. O segundo visava celebrar o quarto centenário da descoberta do Brasil, em 1900, mas nunca foi executado[37]. Sem o apoio do Estado, Meirelles tentou fazer do panorama um instrumento de educação de um público mais amplo no país, tornando a propor a função educativa e cívica da pintura de paisagem. Sua voz, no entanto, erguia-se fraca e isolada. Os sucessivos governos remodelariam profundamente o rosto da "Cidade Maravilhosa", tornando-a uma vitrine do progresso e transformando os artistas em seus apologistas.

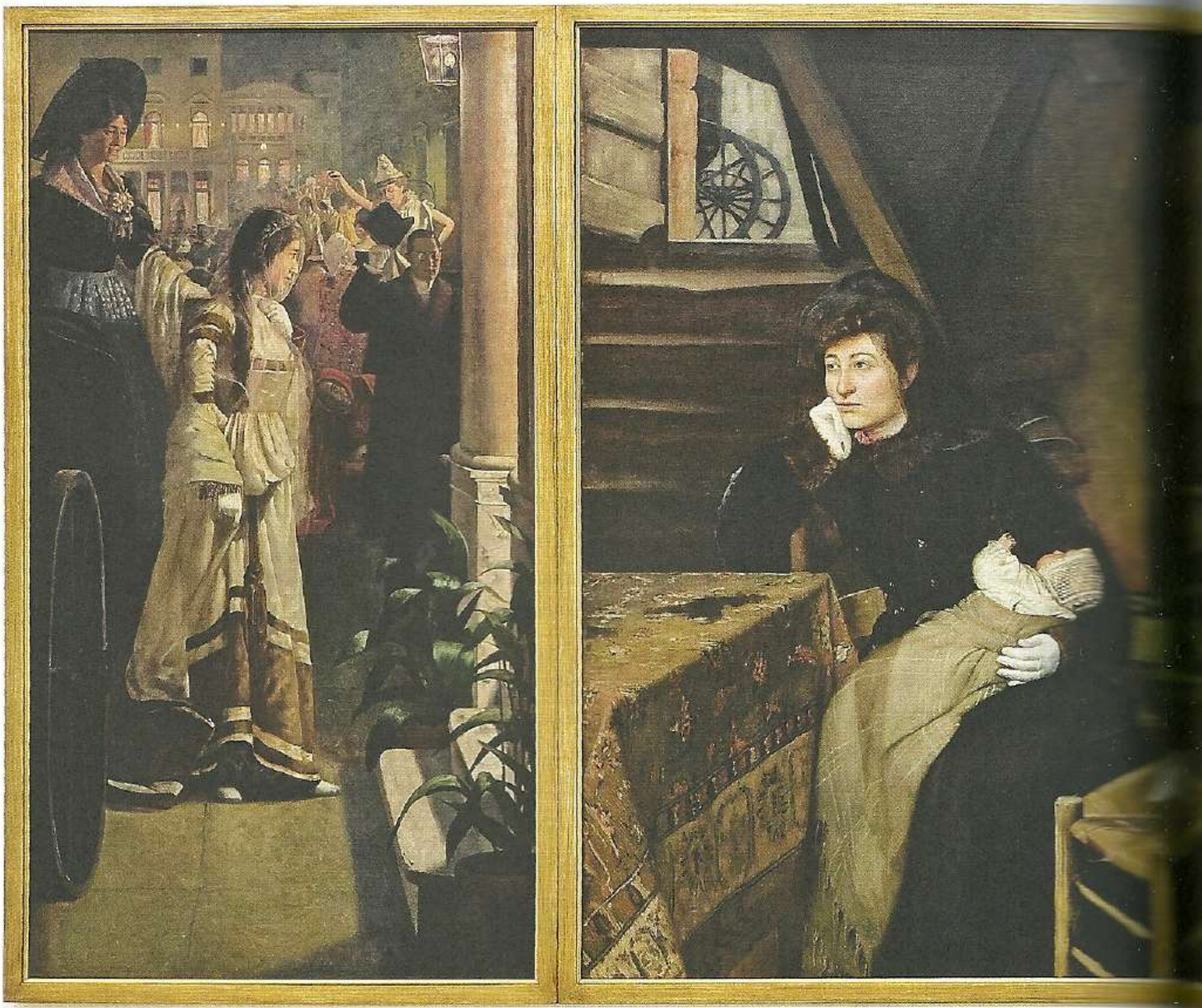
---

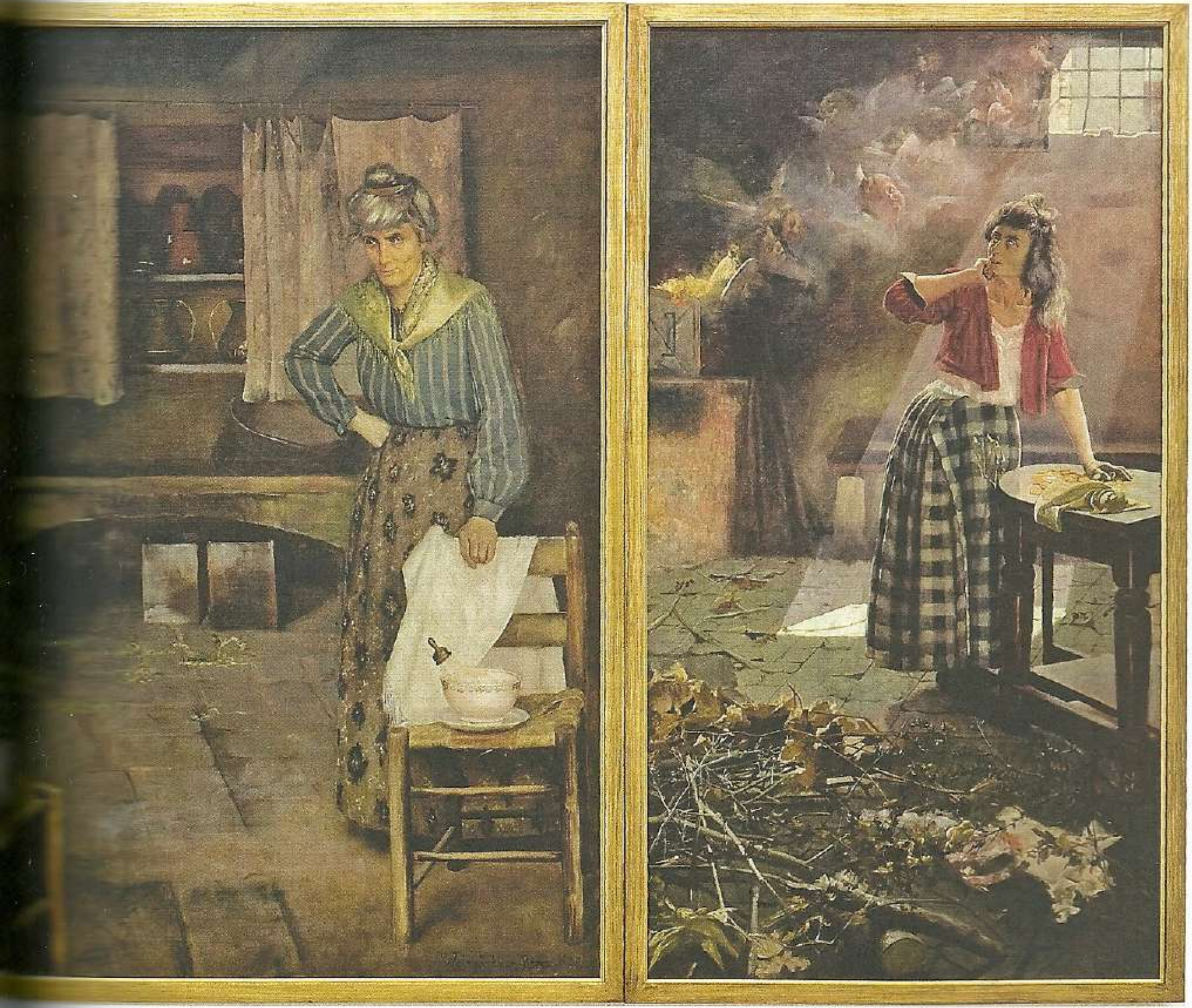
[37] De ambos, restam alguns estudos no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

A herança da arte de Meirelles manifesta-se na pintura da maturidade de Antonio Parreiras. Para satisfazer as exigências celebrativas das novas capitais federais que o abarrotavam de encomendas, Parreiras irá se especializar na paisagem histórica, afirmando-se como o melhor continuador do gênero. Tampouco deixou de pagar seu tributo aos esquemas compositivos dos quadros monumentais de Pedro Américo, o que faz em *Conquista do Amazonas* (Belém, Museu Histórico do Estado do Pará) – em que o tema indianista é retomado numa épica naturalista e científica –, em *Iracema*, hoje no Museu de Arte de São Paulo, e num ciclo de grandes paisagens históricas dedicadas à conquista do Brasil, hoje na casa-museu que o arquiteto paulista Ramos de Azevedo construiu para o artista em Niterói. Essas obras, bem como a própria casa e o ateliê do pintor, colocados no interior do jardim planejado – pequenos monumentos em si próprios –, mostram como Parreiras não havia ficado imune às influências do *art nouveau*, talvez através do exemplo lisboeta de José Malhoa.

Pedro Weingartner, originário do Rio Grande do Sul, mas ativo em Munique e Roma, onde participou, com outros brasileiros, do círculo internacional do príncipe Odescalchi, fundou um novo e vigoroso regionalismo na pintura brasileira, representando o mundo dos emigrantes no Sul do país com uma viva sensibilidade para a anedota de costume e, por vezes, com rara concentração formal, como em *Empório gaúcho* (Coleção Fadel), ou *Desolada*, atualmente no Museu de Arte de São Paulo. *Derrubada* (Pinacoteca do Estado de São Paulo) talvez seja a obra de maior êxito entre todas as que se inserem no filão da retomada da paisagem nacional baseada no exemplo de Taunay. Contudo, nos troncos retorcidos e nas raízes revoltas, expostas a uma luz crua, o artista soube captar as consonâncias simbólicas do tema, ao passo que resolve os planos e os contrastes luminosos mediante densos empastes de cor na superfície. Weingartner também tentou a pintura de tema social, no tríptico *A fazedora de anjos* (*La faiseuse d'anges*), em que enfrenta o tema do aborto e da condição feminina, a partir de sugestões literárias do naturalismo positivista.

O novo discurso sobre a paisagem regional também encontra eco na pintura de Jerônimo José Telles Júnior, que traduz com melancolia característica e austero resguardo a luz dos campos e das praias de Pernambuco. Distantes de toda retórica, as vistas do distrito de Madalena, em Recife, onde o pintor viveu por muito tempo, são o documento de uma visão certamente original da paisagem do Nordeste. O céu de verão, com frequência tempestuoso, as inundações repentinas, o vento deformando os troncos e as folhagens das árvores são temas caros a Telles Júnior. Por vezes, minúsculas figuras de camponeses atravessam a paisagem de luz amorenada e árida, quando não ofuscante. O fundo carrega-se de fulgores violáceos, como de uma tormenta iminente. Encerra-se com Telles a época do panorama documental, e o sertão pernambucano torna-se o lugar do sentimento: sai das aquarelas dos viajantes para adquirir as dimensões da lírica e do vivido.





PEDRO WEINGÄRTNER
LA FAISEUSE D'ANGES
[*A FAZEDORA DE ANJOS*],
1908, ÓLEO SOBRE TELA
151 X 375 CM, ACERVO
PINACOTECA DO ESTADO DE
SÃO PAULO, BRASIL
COMPRA DO GOVERNO DO
ESTADO DE SÃO PAULO, 1911
FOTO ISABELLA MATHEUS

Em Salvador da Bahia, a cultura figurativa promovida pelo espanhol Miguel Cañizares, por João Francisco Lopes Rodrigues com a fundação do Liceu de Artes e Ofícios e, posteriormente, da Academia, estimulava uma abertura na direção dos novos modelos franceses. Manuel Lopes Rodrigues, filho de João Francisco, educado em Paris nos anos 1890, levaria à cidade a experiência da arte dos *Salons*. A personalidade e a história desse brilhante artista baiano valem como exemplo da situação do artista brasileiro fora do circuito de promoção pública da Corte. Contrariamente a Almeida Jr., que tinha atrás de si um mercado burguês em formação no estado de São Paulo, o destino de Lopes Rodrigues é análogo ao de Rosalvo Ribeiro em Alagoas e de Horácio Hora em Sergipe, artistas que tentaram fundar declinações regionais dos modelos propostos pelo centro parisiense. A todos se aplicam as palavras que Gonzaga Duque escreveu sobre o artista baiano, em artigo de 1909: "Um dos belos talentos de uma geração que vai se apagando na morte e que, não obstante seu mérito, se fez esquecer pouco a pouco, longe da concorrência estimuladora de um centro mais rico e um nada menos utilitário."[38]

O pintor procurava seus pontos de referência no contato direto com os centros europeus, como vemos em *Natureza-morta com crisântemos e leque*, do Museu de Arte da Bahia, com seus empastes de cores vivas, com a citação japonesa e *art nouveau* das decorações opulentas no leque e nas figuras do vaso de porcelanas e dos tecidos. Como seu conterrâneo Amoedo, com quem compartilhava a admiração por Bonnat, Lopes Rodrigues também passou uma temporada na Bretanha, terra prometida do Simbolismo francês. Uma anedota bretã encontra-se no acervo do Museu da Bahia: *Procissão na Bretanha*, quadro que relembra o português Costa Pinto. Assim como em Belmiro, sua pintura de gênero desenvolve-se após o retorno à Bahia, em quadros como *O adeus* e *Dois véus*. Neste último, as ascendências simbolistas são evidentes na representação das figuras femininas, inédita no ambiente baiano, ligado a uma cultura bem diversa, de matriz lusitana, pouco inclinada à pintura de gênero, e em detalhes como as flores de cardo, tênues e curvilíneas como lírios de Burne-Jones, ou ríspidas como a vegetação perversa de Sertório.

O pai de Manuel Lopes Rodrigues, João Francisco, seu primeiro mestre, é autor de uma série de naturezas-mortas de peixes e caça, executadas com um vigor e uma energia de qualidades plásticas incomuns na arte brasileira desse século, por exemplo, o *Pássaro morto*, cartão de 1861, ou *Peixes*, tela de 1890. Não havendo preocupação com o elemento nacional específico, nota-se nas naturezas-mortas de Lopes Rodrigues, o pai, adesão às coisas próprias da tradição ibérica e fidelidade aos dados essenciais do ofício. Num impulso, o pintor supera a necessidade de reformular em chave "brasileira" a tradição do gênero, alcançando vigorosos resultados pictóricos.

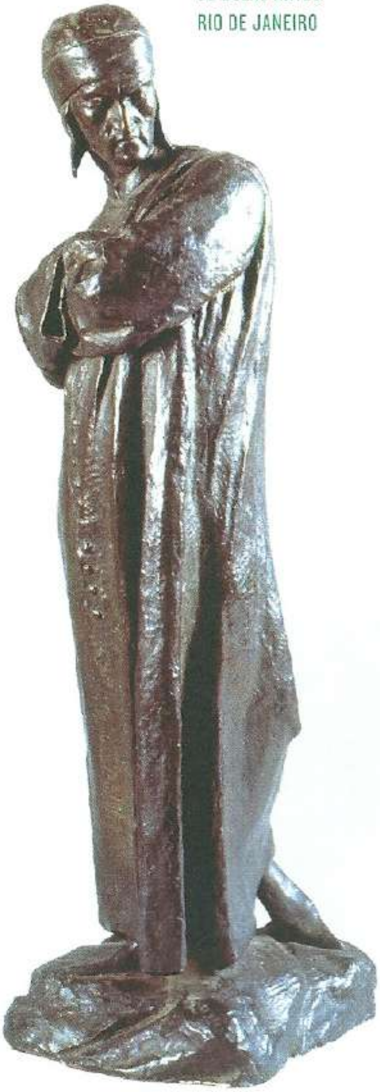
A cultura positivista foi a musa do escultor Cândido Almeida Reis e de Décio Villares, que, ao lado de Rodolfo Bernardelli, renovaram a escultura na segunda metade do século. O primeiro, aluno de Rochet em Paris, adotou o estilo do mestre na estátua do rio Paraíba [*O Parahyba*], representado como um jovem e vigoroso índio. Já durante o reinado de D. Pedro II, Almeida Reis havia produzido grandes alegorias de temática positivista, como *Progresso*, para a Estação D. Pedro II, hoje Central do Brasil, conservada em pedaços nos depósitos da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para seu bronze *Dante ao voltar do exílio*, concebido, ao que tudo indica, para seu próprio monumento fúnebre, Almeida Reis idealizou uma figura com forte acento dinâmico vertical e uma base de pedra, provavelmente inspirada nas esculturas de Rodin, que integrava de modo original estátua e ambiente. Outras esculturas alegóricas, como *Alma penada*, *O delito* (para o presídio do Rio) e o grupo perdido *Gênio e miséria* mostravam uma aproximação em relação a modelos franceses, como Carpeaux, em sua tendência a representar situações de forte apelo emotivo, com intensa acentuação patética das expressões, no sentido anticlássico. O vigoroso retrato do general Osório, com a inscrição em guarani, mostra-nos um retratista de talento.

---

[38] Gonzaga Duque Estrada. "Presciliano Silva". In: *Contemporâneos*.

Villares, que foi um pintor de destacada qualidade técnica, formou-se em Paris, na escola de Cabanel, como Amoedo e Almeida Jr., e inclui-se entre os primeiros pintores brasileiros a introduzir as temáticas e as novidades técnicas do Simbolismo pós-impressionista, como o demonstram *Retrato de moça*, no Museu Nacional de Belas Artes, e os dois retratos históricos ideais, *Paulo e Francesca*, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Propôs com maior firmeza uma abordagem pictórica da escultura, provavelmente a partir dos bronzes de Rodin. Do escultor francês herdou também a tendência a deixar zonas da obra inacabadas ou a apresentá-las como fragmento. É o caso dos estudos fisionômicos de tipos históricos, como os bustos de Tiradentes e do apóstolo Paulo, no Museu Histórico Nacional

CÂNDIDO ALMEIDA REIS
DANTE AO VOLTAR
DO EXÍLIO, 1889
BRONZE, 57 X 20 X 21 CM
MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO

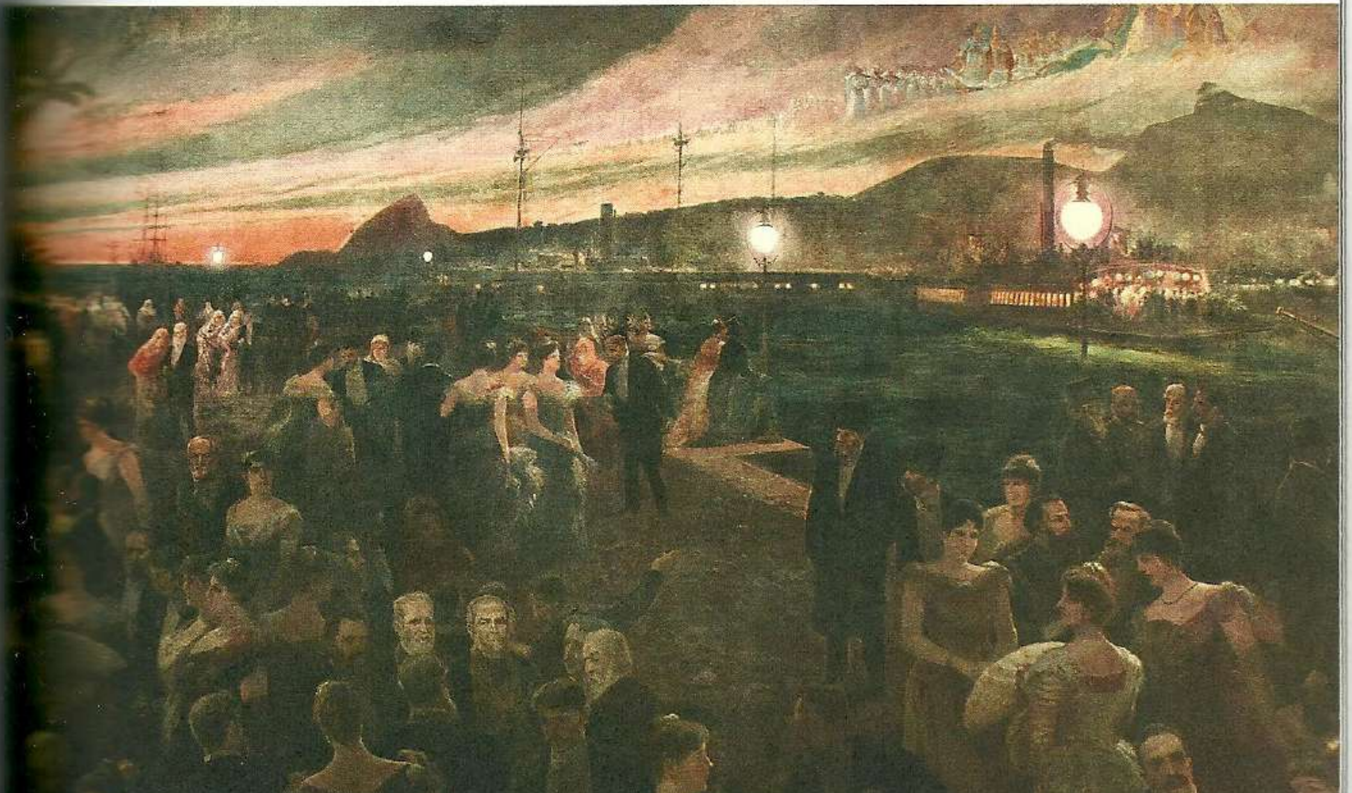


do Rio de Janeiro. Nos monumentos públicos, assim como nos fúnebres – na figura feminina do *Monumento funerário de Júlio de Castilho,* em Porto Alegre, por exemplo –, adaptou um estilo realista em alegorias de matriz positivista, com base em iconografias religiosas derivadas do Barroco, e integrou ambiente e obra de modo original, dissolvendo os limites convencionais da plástica. Além de pintor de grande habilidade técnica, como demonstram os seus retratos, Villares foi o autor do desenho da bandeira nacional brasileira, eficaz síntese dos emblemas históricos do país e da ideologia positivista da República, e foi um dos poucos artistas que quis enfrentar abertamente o tema da escravidão, realizando uma grande composição decorativa, de caráter público e épico, intitulada *Epopeia africana no Brasil*, que ficou inacabada devido à morte do pintor e foi destruída posteriormente. Já nos anos 1920, possui interesse também a sua interpretação da pintura decorativa na Sala Inglesa do Palácio Pedro Ernesto, no Rio de Janeiro, sede do Legislativo carioca, onde pintou os murais com a *Ida e volta do trabalho*. Observando certos resultados da pintura de história brasileira da República Velha, pensa-se nos romances de Machado de Assis, porque a narração histórica aparece ali como desconstruída e parodiada, com um gosto pelo paradoxo que faz lembrar o humanismo desencantado do grande escritor.

Entre as numerosas tentativas de criar uma iconografia comemorativa de Tiradentes, mártir da Inconfidência Mineira, precursor da Independência brasileira, alçado à honra nas celebrações oficiais da República, deve ser assinalado o extraordinário *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, no Museu Mariano Procópio, de Juiz de Fora, pintado em 1893 como parte de uma galeria dos mártires da Independência nunca realizada, modelada sobre a galeria dos mártires da Revolução Francesa, projetada por David. Com uma capacidade de distorção quase sarcástica dos cânones da representação heroica, que encontra paralelo no desenvolto estilo narrativo de Gervex ou na paródia religiosa de Rops, Américo desmembra o corpo do mártir da independência em um cenário alucinante de *grand-guignol*. Com os cabelos e a barba hirsutos, o olhar profético e a boca semiaberta, pronunciando denúncias inspiradas, na iconografia oficial Tiradentes possui os traços de São João Batista ou de Cristo. Com refinada crueldade, que perpassa o sadismo, Pedro Américo remonta à cabeça decepada de Batista, servida sobre uma bandeja de prata, do mais sanguinolento Barroco espanhol, aos cadáveres de cera do siciliano Gaetano Zumbo, que talvez o pintor brasileiro frequentasse no Museu Anatômico della Specola, em Florença. Um realismo alucinante a ponto de antecipar certa inclinação dos surrealistas pelas mesas cirúrgicas e pelas revistas ilustradas de medicina.

Em 1899, preparava-se a passagem do século e celebravam-se os quatrocentos anos da descoberta do Brasil. A tentativa de criar uma renovação da pintura histórica, mediante a introdução da alegoria e do rompimento com as barreiras dos gêneros tradicionais, levou a resultados como o monumental *Último baile da monarquia* ou *Baile da Ilha Fiscal*, de Aurélio Figueiredo, hoje no Museu Histórico Nacional. Pintado a partir de estímulos literários, entre os quais destaca-se o moralismo histórico de Machado de Assis, o quadro tem orquestração

FRANCISCO AURÉLIO
DE FIGUEIREDO E MELO
ÚLTIMO BAILE DA
MONARQUIA, 1905
ÓLEO SOBRE TELA
125 X 97 CM
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
RIO DE JANEIRO
FOTO LAETI IMAGES



mahleriana, como observou Alexandre Eulálio, sendo formado por fragmentos provenientes de várias fontes e meios de expressão figurativa, da pintura à caricatura, à fotografia, à cenografia, revertendo e instrumentalizando o sarcasmo machadiano em sentido pedagógico. A menção de Mahler justifica-se por um senso descontínuo e desorientado do espaço, em que convivem fragmentos de planos e tempos diferentes: a realidade histórica combina-se com a alegoria e com a aparição, o presente e o futuro. Nota-se no quadro a influência de esquemas de composição da pintura barroca, o que pode sugerir uma influência das linhas sinuosas do *art nouveau*, mas isso se deve, provavelmente, mais ao neossetecentismo, em voga na pintura decorativa francesa do Segundo Império.

De outra parte, e naquele mesmo ano, Belmiro de Almeida pinta *Os descobridores*, no Museu do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Na moldura de sabor neomedieval, tal e qual a decoração de uma tapeçaria, bem como na técnica deliberadamente pobre e enxuta, percebe-se o artista atualizado em relação às propostas da cultura pré-rafaelita inglesa, mas igualmente alguns êxitos pré-rafaelitas dos pintores inspirados por D'Annunzio, como Pico Cellini e De Carolis da romana *In Arte Libertas*. Contudo, o registro de Belmiro é o da ironia, da paródia. Abandonados por Cabral na terra recém-descoberta, dois portugueses, condenados anônimos, são os anti-heróis perdidos desse paraíso de refinada e desesperada crueldade, no qual todos os lugares-comuns aplicados aos trópicos parecem invertidos. A desilusão dos dois infelizes parece exprimir uma amarga reflexão do autor sobre a condição do artista e do país. Tanto na obra de Aurélio quanto na de Belmiro, porém, nota-se uma constante: o tema da paisagem desaparece, ou é reproposto em termos distorcidos e de paródia. Em *Último baile da monarquia*, a paisagem como natureza é substituída por uma paisagem urbana real e cenográfica; o castelo gótico de conto de fadas da ilha, ainda que existente, não é menos irreal do que a multidão de personificações evocadas pela filosofia visionária do artista, em seu registro superior. A relação entre história e natureza, uma das constantes da grande pintura brasileira do século, é substituída por uma relação puramente imaginária com a história. O projeto do país futuro torna-se sonho ou profecia.

Em *Os descobridores*, a paródia da paisagem histórica como gênero nacional beira o escárnio. A paisagem idílica da natureza brasileira, o tema que fundara e estruturara todo o caminho da arte nacional – de Félix-Émile Taunay a Meirelles, passando por Porto-Alegre –, torna-se uma condenação e uma obsessão para esses órfãos que, perplexos e desconsolados, voltam-lhe as costas. Todavia, o tronco possante da árvore no qual se apoiam, que expande seus ramos carregados de folhas na moldura, na qual figuram os versos virgilianos que aludem à aventurosa viagem dos troianos pelos mares antes de atingir a Itália, onde dariam origem a Roma, introduz uma segunda interpretação da imagem: uma meditação do pintor sobre o valor da ação humana da qual se obtém a força para imaginar o futuro. Com o quadro de Belmiro, a pintura de história desce definitivamente do trono onde havia sido colocada pela cultura do século XIX e revela-se como figura de linguagem: o escárnio machadiano das *Memó-*

rias póstumas de Brás Cubas corrói por dentro qualquer possibilidade comemorativa do naturalismo histórico, mesmo considerando que seus desdobramentos continuarão após o terremoto modernista de 1922.

A longa fidelidade à paisagem, ao contrário, dá um lugar único a João Batista da Costa no panorama do final do século. O vigor de sua pintura emana da intensidade da adesão ao dado visual, da sinceridade na abordagem do real – como em *Enchente*, no Museu da Pampulha de Belo Horizonte –, do domínio do ofício que lhe permite construir, com as gamas diversificadas de seus verdes, o espaço e a luz de atmosferas a um só tempo verdadeiras e repletas de um senso idílico da vida e dos campos. Em *Quaresmeiras*, esse pequeno Corot da pintura brasileira é o poeta da vida na fazenda e das matas, das cenas simples que falam da intimidade dos afetos familiares, tendo o campo por moldura. São lugares frequentados pelo artista, casas de uma burguesia agrária em ascensão e de profissionais laboriosos, nas quais se esquece a afobação da cidade e se reencontram as raízes do Brasil rural. Viajante por onde nada há a ser descoberto, Batista da Costa fez de sua arte o contraponto às convenções da anedota rural, à cenografia oficial, ao indianismo de *boudoir* e às ilustrações de monografias psiquiátricas, triunfantes na época.

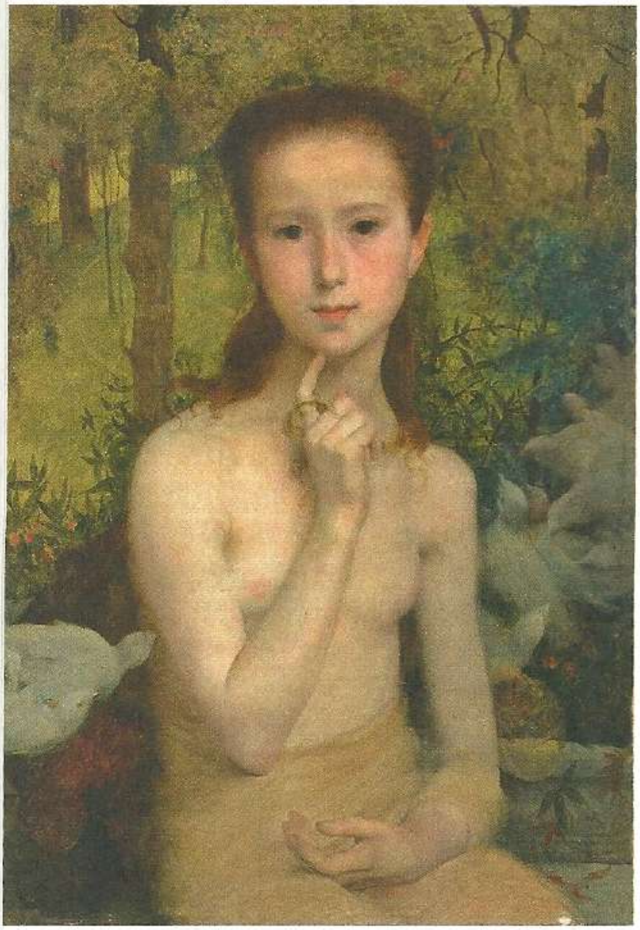
O desaparecimento da paisagem real e a afirmação de uma pintura histórica como projeção de um sonhado ideal político e social culminam na grande pintura do *Triunfo das artes, das ciências e do progresso,* executada por Eliseu d'Angelo Visconti em Paris a partir de 1905 para o pano de boca do recém-construído Teatro Municipal do Rio de Janeiro, manifesto da reforma urbana da capital realizada pelo prefeito Pereira Passos.

Aluno de Amoedo e de Zeferino da Costa no Liceu de Artes e Ofícios e depois na Escola Nacional de Belas Artes, Eliseu Visconti, após ganhar o prêmio de viagem a Paris, cansou-se logo dos ateliês dos mais celebrados mestres da *École des Beaux-Arts* e da concorrida Academie Julien, frequentada pela maioria dos jovens estrangeiros. Orientado provavelmente por Luiz de Rezende, que promovia a arte simbolista e o *art nouveau* em Paris e Londres, entrou para o ateliê de Eugéne Grasset, professor de composição decorativa, arte decorativa e desenho industrial na *École Normale d'Einsegnement du Dessin*, fundada em 1881. Nessa escola, ministraram cursos de pintura o já idoso e célebre Puvis de Chavannes, Joseph Blanc, aluno de Cabanel, e sobretudo Nicolas Luc-Olivier Merson, autor dos mosaicos neobizantinos da basílica do Sacre Coeur de Paris, mas sobretudo um dos grandes artistas gráficos e ilustradores da época. Voltando ao Brasil, Visconti expôs, em 1900, os audazes nus infantis de *Verão*, cujo realismo agredia as convenções acadêmicas, *Gioventù* e *Oréades*, carregadas de referências ao neomedievalismo e à pintura dos pré-rafaelitas ingleses, com ecos quatrocentescos de Botticelli, por intermédio dos exemplos de Puvis de Chavannes e, sobretudo, de Aman-Jean.

O pintor dedicou-se então a colocar a cultura artística brasileira em dia com as conquistas formais da arte pós-impressionista e as novas propostas do *art nouveau*, atuando em várias direções. Realizou duas exposições significativas, uma na Escola Nacional de Belas Artes,

PÁGINA AO LADO
ELISEU D'ANGELO VISCONTI
RETRATO DE GONZAGA DUQUE ESTRADA, 1912
ÓLEO SOBRE TELA, 60 X 45 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO

GIOVENTÙ, 1898
ÓLEO SOBRE TELA
65 X 49 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RIO DE JANEIRO

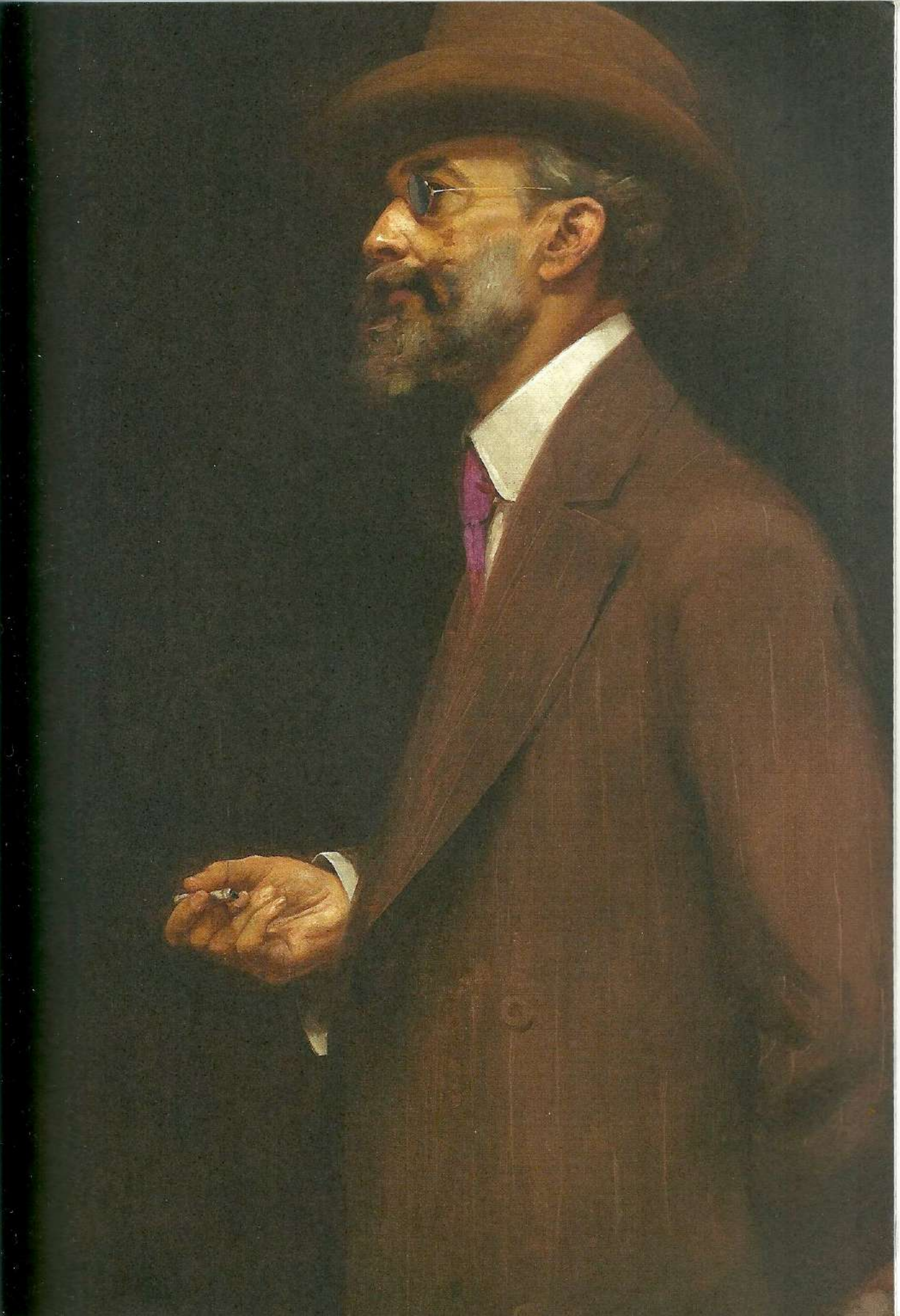


outra em São Paulo. Ao lado de suas pinturas, apareceram projetos e dezoito objetos realizados como protótipos para a indústria artística, cerâmicas com formas e decorações inspiradas na vegetação brasileira. Em seguida, ganhou o concurso para o desenho dos novos selos emitidos pelo Estado, ao apresentar dezesseis desenhos comemorativos do centenário da descoberta do Brasil[39]. Nota-se nessas escolhas a consonância com as eleições estéticas do crítico Gonzaga Duque Estrada. O escritor e o artista buscavam ambos uma arte adequada às exigências da sociedade moderna, distante das amarras impostas pelas instituições oficiais; uma arte que estabelecesse uma ligação estreita com um possível projeto industrial, com as necessidades habitacionais contemporâneas e com a paisagem da metrópole dos trópicos, que rumava no sentido de tornar-se um novo exemplo de capital. Gonzaga Duque identificou em Visconti o pintor que poderia introduzir uma nova e mais moderna concepção de arte[40]. Visconti retribuiu-lhe com um magnífico retrato, um dos mais belos da pintura bra-

---

[39] Idem, *Kosmos*, 1.

[40] Idem, "Elyseu Visconti (1901)". In: *Contemporâneos*, pp. 19-26.



sileira, ao lado daquele da escultora Nicolina Vaz de Assis. Todavia, suas ambições confrontavam-se com as limitações decorrentes da fraqueza crônica do mercado brasileiro de arte e do papel preponderante das encomendas públicas, que o levaram a se engajar na tentativa de uma nova pintura decorativa que se inserisse no programa de transformações urbanas do Rio de Janeiro de Pereira Passos. Visconti dominava toda a riqueza de suas experiências internacionais graças a uma grande habilidade técnica, herdada de seus mestres, e a uma personalidade brilhante e refinada. Tentou uma primeira incursão da nova linguagem no gênero histórico com *A Providência guia Cabral*, pintura comemorativa do quarto centenário do desembarque do português no Brasil. Mas a proposta de uma nova pintura decorativa, em que a concepção moderna, musical, da cor, da forma e da composição se integrassem à arquitetura na representação de um ideal político e cultural, encontra sua realização na monumental pintura do *Triunfo das artes, das ciências e do progresso*, executada em Paris entre 1904 e 1908, para o pano de boca do recém-construído Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e nas decorações dos outros ambientes do edifício[41]. O modelo para essa renovação da técnica decorativa é antes de tudo a pintura de Paul Albert Besnard[42], que assinara o teto da Comédie Française no Palais Garnier, a Opera de Paris, em 1902[43], mas também o já mencionado Luc Olivier Besson, pelas suas decorações teatrais. O mito do translado de Atenas e de Roma às orlas da Baía de Guanabara é representado por um grande cortejo triunfal formado pelos homens ilustres de todas as nações, entre os quais se destaca o retrato do músico Carlos Gomes, criador de uma épica musical nacional. A composição está estruturada segundo um ritmo vertiginoso e concêntrico que pode lembrar o arabesco de *O brado do Ipiranga*, de Pedro Américo, atraindo o olhar rumo ao centro, para o altar das divindades da poesia no mundo clássico, transportadas para a nova metrópole dos trópicos. O novo século abria-se com um balé, destinado a celebrar o progresso da humanidade: o *Balé Excelsior*. Os conjuntos de figuras de Visconti desenvolvem-se num movimento flutuante de dança. A perspectiva é fragmentária e exaltada, como os elementos compositivos na música mahleriana, mas recomposta numa triunfal curva ascendente, recurso, também este, de cenógrafo barroco. Livre das amarras da retórica política, o discurso puramente musical da cor-luz e da forma desenvolve-se mais feliz nas decorações do teto, da sala e do *foyer*, desencarnando os corpos em pétalas luminosas, metamorfose terminal da luz impressionista. O tom épico, wagneriano, da grande tela do pano de boca é sucedido por uma musicalidade mais leve e cordial, que se utiliza também das convenções da temática mitológica como pretexto para dar voz à poética musical do artista. Como disse, com palavras perfeitamente adequadas, Mário Barata: “ela se coaduna com a própria expressividade musical e rítmica, com os contornos e curvaturas elegantes e as vibrações das sonoridades, em plena época de Debussy e do impressionismo. A técnica do artista nessas obras, no geral divisionista e com o uso de roxos, azuis, rosas ou avermelhados suaves, culmina na obra-prima que é o teto do *foyer*"[44].

---

[41] Ver Ana Heloisa Molina. "A influência das artes na civilização. Eliseu Visconti e o pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro".

[42] Maria P. Gindhart. "Touched by Science: Albert Besnard's Painted Programme for the School of Pharmacy in Paris". In: A. Graciano (org.). *Visualizing the Unseen, Imagining the Unknown, Perfecting the Natural. Art and Science in 18th and 19th Century.* Chantal Beauvalot. "Les grands decors peints par Albert Besnard: un grand décorateur indépendant marqué par son temps". *Revue Roumaine d'Histoire de l'art* 41, 2005, pp. 35-45. Gabriel P. Weisberg. "Albert Besnard at Berck-sur-Mer: Decorative Art Nouveau Painting in Public Buildings". *Apollo*, v. 151, nº 459, 2000, pp. 52-8. Derrick Worsdale. "The Petit-Palais des Champs-Elysées: Architecture and Decoration." *Apollo*, nº 107, 1978, pp. 207-11.

[43] Monika Steinhauser. "Le Palais Garnier: 'cathédrale mondaine' du Second Empire". In: *Monuments historiques de la France*, nº 1, 1974, pp. 81-96.

Vem à mente o *Prélude à l'apres midi d'une faune*, composto por Debussy, inspirado na poesia de Mallarmé, que, em 1912, foi levado às cenas pelos Balés Russes de Nijinski com figurinos e cenários de Leon Bakst. Mas a pintura de Visconti ia em direção diferente. Consciente da situação artística da sua época, em que a afirmação do artista estava ligada sobretudo ao sucesso nas grandes encomendas públicas, Visconti, como Besnard ou Besson em Paris, buscou inserir as inovações formais dentro dos gêneros e dos temas da grande tradição histórica da pintura decorativa, elaborada em função das comemorações e das iniciativas públicas. Também Mário Barata destacou com exatidão que a decoração do interior do Teatro Municipal do Rio de Janeiro fez do edifício um centro artístico vital no primeiro tércio do século xx, colocando-se como modelo de pintura decorativa de nível internacional elaborada no país. De fato, as pinturas de Visconti tornaram-se o exemplo de uma linguagem adequada aos tempos para toda uma geração de artistas pouco mais jovens que o mestre. Carlos e Rodolfo Chambelland, João e Arthur Timotheo, entre outros, souberam aproveitar a lição com originalidade em numerosas iniciativas decorativas em edifícios públicos, não só na capital. As pinturas do pavilhão brasileiro a Exposição Internacional das Indústrias e do Trabalho de Turim, de 1911, aquelas da sede do Fluminense Futebol Club, executadas entre 1919 e 1920, até aquelas do Palácio Pedro Ernesto, inaugurado em 1923, travaram durante duas décadas um intenso diálogo com a obra de Visconti. A cultura do pintor também enriqueceu-se com as contribuições da *Sezession* vienense, em particular com as obras de Gustav Klimt, cujo conhecimento evidencia-se nas decorações da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

As suas composições triunfalistas foram realizadas a poucos anos de distância da tragédia da Guerra de Canudos, em que as tropas da República massacraram os seguidores do místico visionário Antônio Conselheiro, no interior da Bahia. A terrível realidade das condições sociais das populações rurais, que as celebrações oficiais procuravam ocultar tanto nos tempos da República como naqueles do Império, seriam descritas de outro modo pelo escritor Euclides da Cunha na obra-prima *Os sertões*, pela fotografia de guerra, e na arte gráfica das revistas.

Encerrava-se, assim, com o monumental pano de boca de Visconti, o século aberto pela chegada da Missão Francesa. A arte brasileira, ontem como hoje, reflete em si as ambiguidades de um país que se quer moderno e que faz da arte um atalho para imaginar seu próprio futuro, ocultando as contradições que esconde em seu seio.

---

[44] Mário Barata. Catálogo da exposição *Eliseu Visconti e a Arte Decorativa* – 1982.

MODERNISMO NO BRASIL: CAMPO DE DISPUTAS

SEMANA DE ARTE MODERNA / IDENTIDADE NACIONAL / MESTIÇAGEM / MODERNIDADES / CENTROS X PERIFERIAS / MÁRIO DE ANDRADE / GILBERTO FREYRE / TARSILA DO AMARAL / ANITA MALFATTI / VICTOR BRECHERET / DI CAVALCANTI / CANDIDO PORTINARI / GRAVURA / LIVIO ABRAMO / LASAR SEGALL / OSWALD DE ANDRADE / ARQUITETURA / MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE / MENOTTI DEL PICCHIA / REVISTAS MODERNISTAS / KLAXON / CRÍTICA DE ARTE / SERGIO MILLIET / COLECIONISMO

ANA PAULA CAVALCANTI SIMIONI
DOUTORA EM SOCIOLOGIA PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (2004), COM ESTÁGIO DOUTORAL NA ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES, PARIS (2002-3). DESDE 2009 É DOCENTE DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS (USP), ONDE É COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM "CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS", E É LÍDER DO GRUPO DE PESQUISA SOBRE "ARTE E PODER NO BRASIL". É AINDA MEMBRO PESQUISADORA ASSOCIADA DO EFISAL-CRAL (EHESS). TEM SE DEDICADO AOS ESTUDOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E GÊNERO, E SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E SOCIEDADE ENTRE FINAIS DO SÉCULO XIX E A DÉCADA DE 1940 NO BRASIL. É AUTORA DE *PROFISSÃO ARTISTA: PINTORAS E ESCULTORAS ACADÊMICAS BRASILEIRAS, 1884-1922* (2008), ENTRE OUTROS ARTIGOS, LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS.

INTRODUÇÃO

O Modernismo brasileiro desfruta de um reconhecimento cultural ímpar em nosso país. Seus principais expoentes no campo da literatura – Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Sergio Milliet, Murilo Mendes; entre outros – estão presentes na quase totalidade dos compêndios dedicados à prosa e poesia brasileira do século XX, constituindo leitura obrigatória para os estudantes secundaristas. São aquilo que se denomina o cânon da literatura nacional. No campo das artes plásticas, a situação é semelhante. Artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Di Cavalcanti ou Candido Portinari encontram-se representados nas coleções dos principais museus de arte do país. Constituem objeto de estudos sistemáticos da crítica de arte especializada, são apreciados pelo mercado e muito estimados pelo grande público.

Esse lugar de destaque ocupado pelo Modernismo no Brasil faz dele um objeto bastante complexo, difícil de ser mapeado em sua totalidade. Afinal, trata-se de analisar um movimento de lastro temporal relativamente longínquo, que abarca experiências ocorridas entre os anos 1910 até finais da década de 1940, com uma espacialidade igualmente alargada, pois, mesmo que concentrada em São Paulo e Rio de Janeiro, não se devem negligenciar as produções ocorridas em Pernambuco, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, entre outros centros nacionais[1]. Diante desse panorama, o esforço de síntese aqui buscado implica exclusões inevitáveis, mesmo que indesejadas. Pretende-se, neste capítulo, a partir de um diálogo com uma bibliografia contrastiva, apresentar os principais eventos, artistas e acontecimentos que contribuíram para a consagração do Modernismo no Brasil, atentando para o contexto em que surge, bem como para a relação que suas lideranças lograram estabelecer com as elites políticas do país, o que em muito colaborou para a fama póstuma e longeva que foram capazes de estabelecer.

---

[1] Por uma questão de recorte no tema e de escala possíveis, o presente texto não examina o Modernismo fora do eixo Rio–São Paulo, ainda que reconheça a sua importância. Podem ser citados, entre os vários trabalhos importantes sobre o tema: Ívia Alves. *Arco & flexa – contribuição para o estudo do Modernismo*; Joaquim Inojosa. *O movimento modernista em Pernambuco*; Gilberto Freyre. *Manifesto regionalista*; E. Dimitrov. "Pintura e identidade: formas de pintar Pernambuco por artistas locais e seus diálogos com o Sudeste". *Anais do 34º Encontro Anual Anpocs*, Caxambu, MG, 2010.

O QUE, QUANDO E ONDE OCORRE O MODER SIL

Duas perguntas são fundamentais para iniciar tal panorama. Primeiro, o que se entende pelo termo "Modernismo"? E quando e onde ocorre o Modernismo? A resposta para cada questão não é simples, posto que não existe uma definição consensual sobre o termo e as interpretações são bastante divergentes. E, a partir da interpretação que se escolhe, as análises sobre as produções modernistas brasileiras apresentam consideráveis variações.

É importante entender que as obras elaboradas no Brasil não podem ser compreendidas como plenamente autônomas em relação à produção realizada no exterior. Elas se inserem em um movimento de internacionalização das vanguardas europeias. São fruto da ação de artistas que assimilaram e recriaram temas, linguagens, formas, práticas artísticas cujas matrizes se encontravam originalmente no exterior. Mas se, por um lado, abordar o Modernismo brasileiro significa atentar para os modelos artísticos em circulação entre finais do século XIX e a década de 1930 nas principais capitais artísticas mundiais, de outro, implica também reconhecer a especificidade cultural e histórica das manifestações locais, sua criatividade e seus contrastes em relação àqueles modelos.

Em "Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro", Annateresa Fabris analisa o Modernismo brasileiro como uma experiência historicamente concreta e que, por isso mesmo, apresenta distâncias em relação às definições gerais, usualmente aceitas pela historiografia, as quais foram construídas a partir de exemplos históricos distintos dos nossos. Para tanto, a autora debate a corrente conhecida como historiografia da arte modernista, bem representada pelo influente crítico norte-americano Clement Greenberg, que define Modernismo como uma tradição nova, fundada na autorreferencialidade, cuja característica principal é a reflexão crítica sobre os próprios procedimentos artísticos. Afirma o autor: "A arte realista, naturalista dissimulou o meio, usando a arte para esconder a arte; o Modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem o meio da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos mestres antigos como fatores negativos, que só implícita ou indiretamente poderiam ser reconhecidos. No Modernismo, essas mesmas limitações passaram a ser percebidas como fatores positivos, e foram reconhecidas abertamente [...]. Enquanto tendemos a ver num mestre antigo o que há no quadro antes de ver o quadro em si, vemos um quadro modernista antes de tudo como um quadro [...]."[2]

---

[2] Clement Greenberg, 1969, *apud* Charles Harrison, op. cit., p. 169.

Segundo tal perspectiva, a arte moderna distancia-se de todas as tradições anteriores, por entender que a maior tarefa da pintura não é representar o mundo, mas sim promover uma pesquisa formal constante sobre o próprio processo artístico. Tal investigação materializa-se em um tipo de arte que busca a superfície plana, a preocupação com o formato do suporte e a qualidade dos pigmentos. Para tanto, elimina por completo as referências literárias, a obrigação de comunicar algum tipo de conteúdo ou mensagem, tomando como fim a própria forma da obra. Como se verá, a maior parte da produção dos artistas modernistas brasileiros diverge desse modelo, ao apresentar-se como figurativa, comprometida com algum tipo de ideário político, ou social, ou humanista, mostrando-se refratária a uma pesquisa de tipo puramente formal. Para a maior parte dos artistas atuantes entre 1920 e 1950, as obras eram concebidas como um meio de transmitir ideias, de representar plataformas de debates geracionais, e, com isso, para tal vertente, sequer poderiam ser consideradas modernas[3].

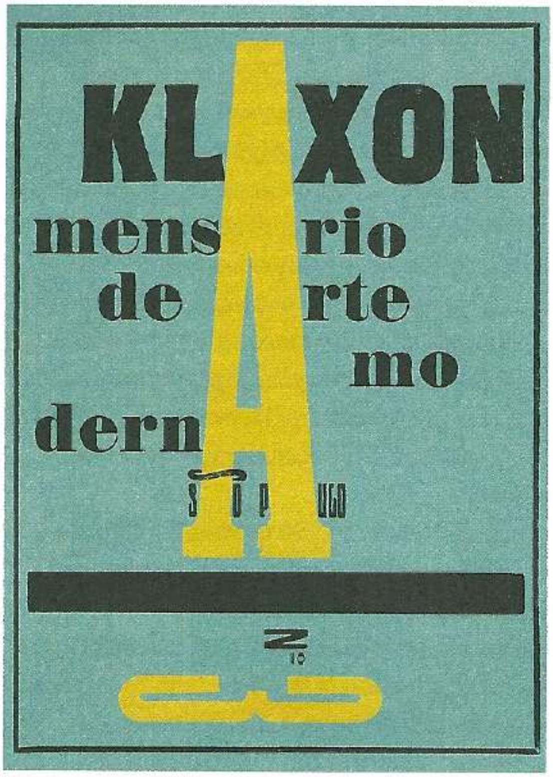
A historiografia da arte modernista, muito embora de inegável importância em estabelecer uma nova maneira de se compreender a lógica comum aos movimentos de vanguarda que surgem a partir de finais do século XIX na Europa, possui seus limites, como seu evidente formalismo, ao pretender explicar as obras única e exclusivamente a partir de suas pesquisas plásticas, supondo que estejam fora das injunções sociais, históricas e políticas. Além disso, ao mesmo tempo que inclui como exemplares do percurso das vanguardas certos movimentos e práticas artísticas, como o Impressionismo, o Fauvismo, o Futurismo, o Cubismo e a Abstração, exclui outros que não coadunam com seus postulados, como a *art nouveau*, a *art déco*, o Surrealismo, apenas para citar alguns exemplos. E, finalmente, toma como exemplar a lógica de desenvolvimento dos campos artísticos francês e norte-americano, abstraindo as condições concretas em que se ergueram e fazendo dessas experiências modelos abstratos e universais de conduta a serem seguidos por países cuja vida artística possui uma história própria, com frequência distinta daquelas apontadas como "exemplares"[4].

Annateresa Fabris observa que existem também abordagens que pensam o Modernismo não apenas como um tipo de forma, mas sim de atitude em relação à cultura da qual faz parte, em especial de crítica às instituições circundantes. O estudo de Jean Borrell, que toma Gustave Courbet como o primeiro moderno, por sua ruptura consciente com o sistema dos salões na França, pode ser considerado elucidativo para o caso brasileiro. Aqui, de modo geral, os artistas modernistas apresentaram obras formalmente pouco ousadas, posto que optaram pela permanência do referente, advinda da obrigatoriedade da representação, o que em termos plásticos evidencia-se na tardia entrada das linguagens abstratas em nosso país. Salvo em algumas obras de caráter decorativo, como os têxteis de Regina Gomide Graz, ou o projeto decorativo de Lasar Segall para o pavilhão "modernista" de Olívia Guedes Penteado, a abstração não encontrou acolhida nesse momento. Todavia, do ponto de vista das práticas sociais adotadas, podem ser considerados vanguardistas, já que realizaram um evento como a Semana de Arte

---

[3] As limitações estruturais do Modernismo brasileiro são apontadas por Ronaldo Brito, Tadeu Chiarelli, Rodrigo Naves, entre outros críticos e historiadores fundamentais do país.

[4] A esse respeito, consultar: Charles Harrison. *Modernismo*; Arthur Danto. *Após o fim da arte*.



REVISTA *KLAXON*
COLEÇÃO BRASILIANA/
ITAÚ CULTURAL
FOTO HORST MERKEL

Moderna de 22, seguido pela publicação de manifestos e revistas culturais, exibindo assim uma postura comum à das vanguardas europeias em suas reivindicações de afirmação no campo da arte moderna[5]. Segundo a autora, tivemos vanguarda antes de Modernismo[6].

Uma vez aceita a hipótese de que podemos considerar modernas as obras que, mesmo formalmente ainda caudatárias de uma concepção mais tradicional de arte como representação, são capazes de fomentar uma postura crítica com relação ao universo cultural mais amplo, acaba-se por responder à segunda questão, sobre onde e quando começa o Modernismo. Nessa perspectiva, o início teria ocorrido em São Paulo, palco da Semana de Arte Moderna de 22, da publicação de *Klaxon*[7] e dos textos dos modernistas publicados na imprensa local, em especial no *Correio Paulistano* e no *Jornal do Comércio*. Nesses gestos contestadores é possível, segundo Fabris, perceber o embrião de uma consciência moderna que se difunde para todo o país de forma paradigmática.

"Paradoxal vanguarda a nossa, dividida entre passado e presente, ainda incerta sobre o significado da arte moderna, polêmica em relação a algumas de suas propostas mais extremistas, mas assim mesmo consciente da necessidade de uma ação violenta se se quisessem imprimir novos ritmos à criação cultural no Brasil. Uma vanguarda que, apesar de limites objetivos e de limites autoimpostos, tem no cenário urbano o foco central de suas atenções, no desejo de afirmar um espaço transformado pela industrialização, que não permanece alheia às sugestões de uma situação cultural penetrada pela presença de novos instrumentos de comunicação e divulgação, denotando sua sintonia com alguns dos núcleos centrais da modernidade europeia, adaptados a nossas peculiaridades. E, por isso, afirmação de nossa possibilidade de sermos modernos, numa percepção de utopia e crítica do próprio tempo e da própria cidade, transformada em paradigma para todo o Brasil."[8]

Todavia, a tese de que o Modernismo é um produto originalmente paulista que se propaga para todo o Brasil, ainda que bastante difundida, pode não ser aceita de forma imediata. Diversos autores têm questionado o suposto protagonismo de São Paulo na deflagração do movimento. Alguns estudos, por exemplo, insistem na importância das artes gráficas produzidas no Rio de Janeiro, na virada do século XIX para o XX, no que tange à formação de uma nova visualidade, antenada com as transformações urbanas em vigor na capital da Primeira República, a qual teria antecedido a consciência moderna urbana reivindicada pelos defensores da Semana de 22[9]. É preciso ainda mencionar que uma série de investigações também vêm problematizando as injustas críticas dos modernistas de São Paulo a uma suposta passividade das práticas acadêmicas. Demonstram ser falaciosa a tese de que a produção carioca permaneceu avessa às intensas transformações políticas e sociais ocorridas entre finais do século XIX e inícios do XX, com a proclamação da República no país, em 1892, e a correlata mudança da Academia Imperial de Belas Artes para Escola Nacional de Belas Artes[10]. Paulo Herkenhoff é bastante incisivo em sua crítica à reivindicada "centralidade" de São Paulo: "No geral, o Modernismo brasileiro foi aprisionado num processo de ocularcentrismo, mesmo se sua condução estética e política se devesse a escritores (Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade), se iniciasse pelo urbanismo (de Pereira Passos em 1922 no Rio) e melhor se inscrevesse socialmente pela música (Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Pixinguinha). Embora escritor e musicólogo, um malandro Mário de Andrade centrou o fogo em artes visuais, ainda que mais distantes de seus interesses, pois sabia que São Paulo era uma cidade antimusical e temia a poética e a fala do real na literatura do Rio. A manobra política foi centrar o debate do Modernismo nas artes visuais e reduzi-lo à ênfase simbólica do 'Semanismo' (confusão entre conteúdo estético e evento), depois municipalizando como anedota paulista o que foi programa da cultura nacional [...]."[11]

---

[5] Sobre os manifestos e as revistas publicados nesse momento, ler, entre outros, Jorge Schwartz. *Vanguardas latino-americanas*.

[6] Annateresa Fabris. "Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro". In: *Modernidade e Modernismo no Brasil*.

[7] A publicação pode ser consultada no endereço virtual da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: http://memoria.bn.br/DOCREADER/docreader.aspx?BIB=217417. [N. do E.]

[8] Fabris. Op. cit., p. 25.

Nesses embates por definições e pátrias do Modernismo nacional, quem afinal está certo? É preciso entender que as disputas pelas origens do movimento são constitutivas da própria legitimação que ele conquistou na história da cultura nacional[12]. Mais do que resolver os impasses tão instigantes que ele nos coloca, é melhor pensar, como Pierre Bourdieu, que o que caracteriza a arte moderna é justamente a permanente disputa entre todos os participantes do campo artístico pelo monopólio do direito de impor sua própria definição do que é arte e de quem é artista[13]. O conceito de Modernismo não é estável, não constitui uma categoria fixa, com conteúdos precisos, origens garantidas e mestres evidentes. Trata-se, sim, de um termo em luta, reivindicado com sentidos específicos por grupos, artistas, críticos e historiadores que estão inseridos nesse universo concorrencial, todos eles investidos de crença em si mesmos, de paixão pelo que fazem e de incertezas quanto às vitórias futuras.

NOS PRIMEIROS TEMPOS MODERNISTAS

O termo "pintura moderna" é usado por Gonzaga Duque, importante crítico oitocentista, em seu livro *A arte brasileira* (1888), para saudar as inovações trazidas de Paris pelos então jovens

---

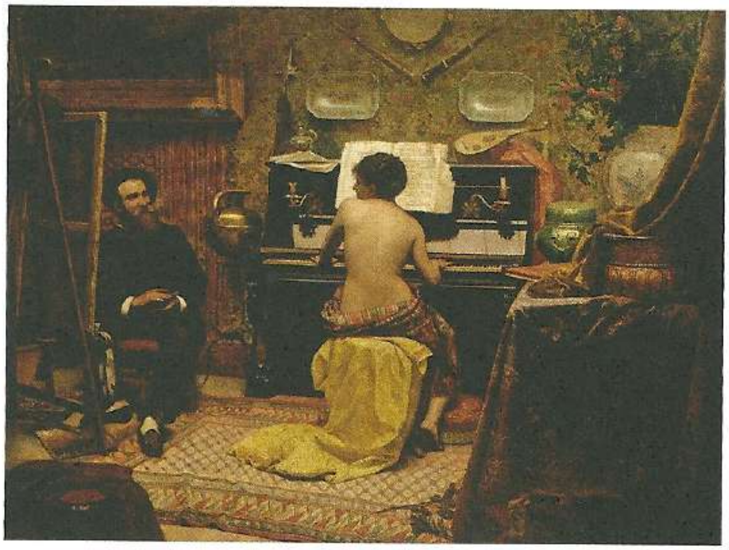
[9] Ver Velloso, 1996.

[10] Ver Jorge Coli, 2005; Luciano Migliaccio, 2000; Luiz Marques, 2001; Tadeu Chiarelli, 2010.

[11] Paulo Herkenhoff. *Arte brasileira na Coleção Fadel*, p. 20.

[12] Nesse sentido, o próprio texto de Herkenhoff citado na nota anterior não escapa da armadilha que denuncia, pois acaba por reivindicar para o Rio de Janeiro o epicentro do movimento modernista no Brasil, o que evidencia que, ainda hoje, as disputas pelas "pátrias" e "centros" da deflagração moderna estão em disputa em nosso país.

[13] Pierre Bourdieu. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*.



ALMEIDA JR.
DESCANSO DO MODELO, 1882
ÓLEO SOBRE TELA
98 X 131 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES, RIO DE JANEIRO

PÁGINA AO LADO
MODESTO BROCOS
A REDENÇÃO DE CÃ, 1895
ÓLEO SOBRE TELA
199 X 166 CM
MUSEU NACIONAL DE BELAS
ARTES, RIO DE JANEIRO

pintores Almeida Jr., Belmiro de Almeida e Rodolfo Amoedo. Refere-se ao paulista Almeida Jr. como aquele que apresentara a "maior originalidade e mais nítida e moderna compreensão da arte"[14], pela simplicidade do assunto e vitalidade da fatura com que realizara *Descanso do modelo*. Já Belmiro, com sua tela *Arrufos* (ver p. 212), que figura a rusga entre um casal, emerge como "o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo"[15]. O modo como tais artistas se dedicam a captar as cenas do cotidiano – afastando-se assim da hierarquia dos gêneros propagada pela Academia, que valorizava sobretudo os temas históricos, mitológicos e religiosos – faz que o crítico considere-os exemplares de uma pintura *moderna* brasileira.

Ser moderno não significava, então, a incorporação dos primados formais dos impressionistas, identificados pela historiografia atual como os precursores das vanguardas da década de 1870. Para muitos artistas latino-americanos estabelecidos na França finissecular, a busca pela "modernização" das artes locais passava pela incorporação de uma temática moderna associada à vida metropolitana[16]. A *Belle Époque* brasileira, iniciada com a República e findada com a Era Vargas, inspirava-se em Paris, símbolo de modernidade urbanística, política e cultural[17]. Apropriar-se do modelo e incorporá-lo da melhor maneira possível era um projeto civilizacional das elites brasileiras para a jovem República em busca de afirmação. Nesse contexto, as obras de Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Gustavo Dall'Ara, Pedro Weingärtner, entre outros, buscavam sintonia com o que se fazia na França, procurando assemelhar o registro de nossas experiências urbanas às de lá. Para tanto, evitava-se tratar as distâncias reais existentes entre o modelo e

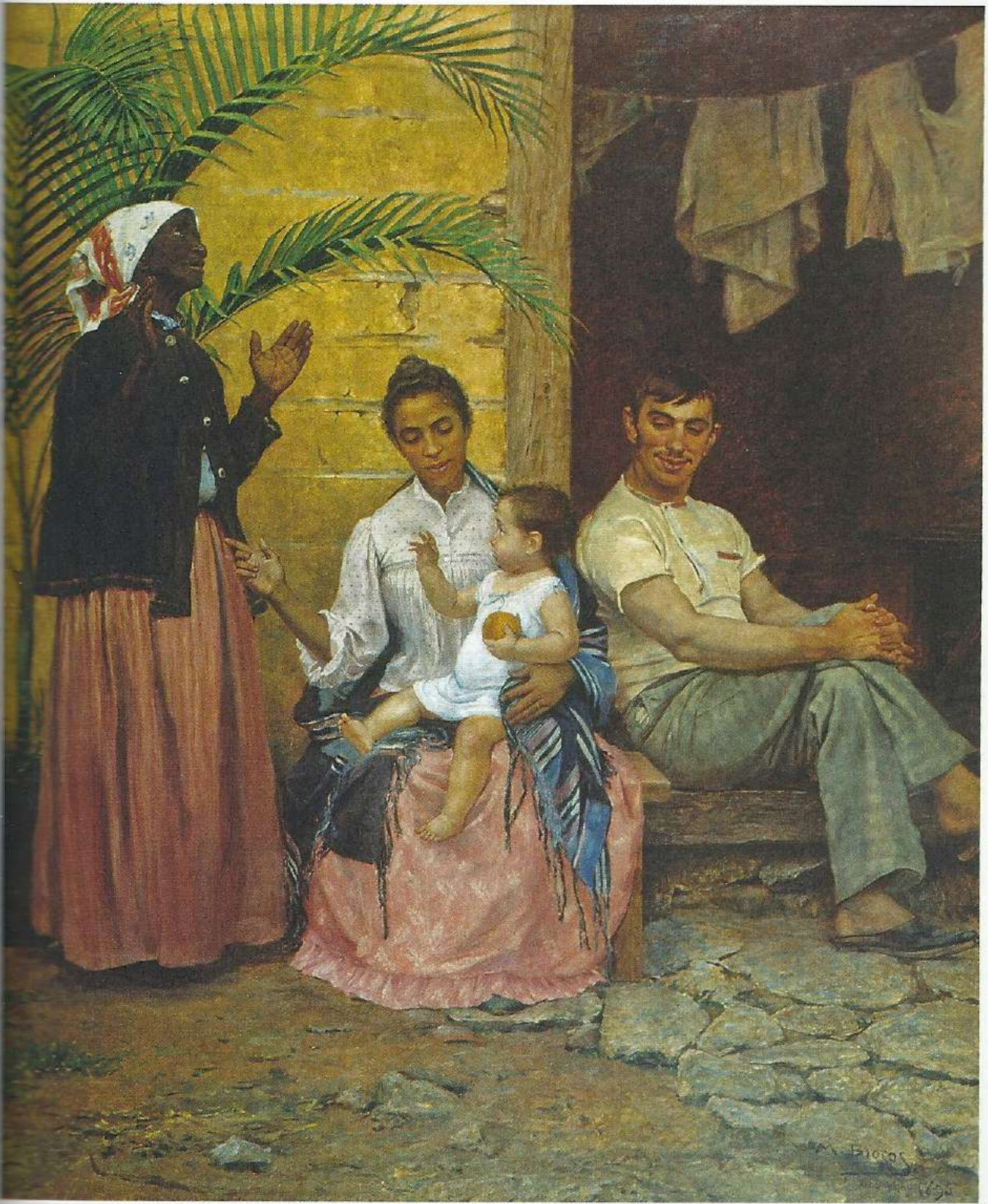
---

[14] Luís Gonzaga Duque Estrada. *A arte brasileira*.

[15] Idem, ibidem, p. 212.

[16] Consultar Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*; Ana Paula Cavalcanti Simioni. "A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX". *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, nº 1, 2005.

[17] Nicolau Sevcenko. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*.


M. Brocos
1895

a realidade vivida, isto é, poucas obras exploram, por exemplo, a experiência multirracial e desigual de um país que muito tardiamente abolira a escravidão, apenas em 1888. Salvo exceções, como *A redenção de Cã*, de Modesto Brocos, ou as telas que abordam os "caipiras", pintadas por Almeida Jr. (ver p. 203), a maior parte das obras desse período focaliza cenas de um Rio de Janeiro idealizado: branco, burguês, urbanizado. As desigualdades tão presentes no espaço urbano da capital federal são ignoradas em nome de uma modernidade almejada, mas não plenamente satisfeita.

Ainda que o Rio de Janeiro centralizasse a vida política e cultural do Brasil, por possuir a principal escola de formação de artistas em âmbito nacional (Escola Nacional de Belas Artes), a mais afamada vitrine de exposição e consagração de pintores e escultores (o Salão Nacional de Belas Artes) e as primeiras galerias de arte (Clace Elegante, De Wilde), a capital do estado de São Paulo emergia desde finais do século XIX como um espaço de fulgurante ascensão econômica, graças às fortunas advinda das exportações do café.

Uma fração da rica elite econômica paulista voltava-se a empreendimentos de construção institucional em termos políticos, educacionais e culturais do estado, concentrando na capital seus maiores esforços[18]. São exemplos desse processo a inauguração do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1894), responsável por definir os marcos de uma historiografia propriamente paulista; a inauguração do Museu Paulista (1985), primeira instituição museológica pública do estado, também detentora da primeira coleção pública de obras de arte; a abertura do Liceu de Artes e Ofícios (1882), a primeira instituição bem capacitada a formar artistas e artesãos qualificados para o mercado local; a criação da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905), o primeiro museu exclusivamente artístico do estado, cuja importância é evidente até os dias atuais; a regulamentação do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo (1912-31), órgão cuja maior atribuição era fornecer bolsas de estudo a artistas e musicistas paulistas, para se aprimorarem no exterior[19]; o patrocínio de grandes exposições internacionais aportadas na cidade, como a Exposição de Arte Francesa, em 1912; a inauguração do Teatro Municipal (1911); a formação de grandes coleções privadas que subsidiaram de modo indireto a produção dos artistas locais e paulatinamente inseriram a cidade em um mercado de arte internacional[20], e, por fim, o financiamento do projeto de decoração do Museu Paulista, levado a cabo para as comemorações do Centenário da Independência em 1922, concebido para ser uma narrativa histórica da pujança paulista, voltada para todo o país[21].

É nesse panorama de adensamento institucional, balizado por uma elite agroexportadora que se faz presente no estado e nas principais iniciativas no campo cultural, que os artistas posteriormente conhecidos como modernistas fizeram suas estreias literárias e artísticas[22]. Como afirmou Sérgio Miceli: "Apesar de os integrantes do movimento modernista terem difundido a lenda de que se haviam firmado por conta própria, remando contra a maré conservadora e bem-pensante em que agitavam esses círculos passadistas da elite em matéria de gosto literário e artístico, o cipoal de interações em que estavam envolvidos oferece um quadro distinto de comprometimentos, entusiasmos, concessões, favores e serviços de uns aos outros."[23]

---

[18] Sérgio Miceli. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do Modernismo artístico em São Paulo*. Tadeu Chiarelli. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*.

[19] Márcia Camargos. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa* (1912-1930).

[20] Maria Isabel Branco Ribeiro. *O museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*; Mirian Silva Rossi. *Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920*.

[21] Ulpiano Bezerra de Meneses. "O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História". In: *Como explorar um museu histórico*; Ana Cláudia Fonseca Brefe. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*.

[22] Consideram-se obras de estreia dos modernistas: de Menotti del Picchia, *Poemas do vício e da virtude*; de Cassiano Ricardo, *Dentro da noite*; de Guilherme de Almeida, *Nós*; de Mário de Andrade, *Há uma gota de sangue em cada poema*; de Plínio Salgado, *Thabôr*; de Ribeiro Couto, *O jardim das inconfidências*; de Oswald de Andrade, *Os condenados*.

Durante todo o período de afirmação modernista, vínculos de interação e dependência perpassaram, em graus diversos, as relações entre os artistas modernistas e as elites locais. A trajetória de Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Melo, conhecido como Di Cavalcanti, exemplifica tais liames. Nascido no seio de uma família fluminense de classe média oriunda das elites pernambucanas, o jovem mostrara habilidade para o desenho – notadamente para a caricatura e a ilustração – quando era estudante da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Cedo abandonou o curso, vislumbrando a possibilidade de se inserir nas rodas profissionais de São Paulo. Sem dispor de variadas instituições de formação artística, a cidade constituía um mercado promissor, com demanda progressiva por bons profissionais, tornando-se uma alternativa ao Rio de Janeiro, onde a competição era mais acirrada[24]. Di Cavalcanti era um autodidata, cujos maiores trunfos eram a habilidade para o desenho e a rede de sociabilidade em que estava inserido. Para ingressar nos meios paulistanos, dispunha de uma carta de indicação escrita por Olavo Bilac, o célebre poeta parnasiano, que era amigo de sua mãe[25]. É por meio dela introduzido a Roberto Moreira, Nestor Pestana e Amadeu Amaral, que lhe abrem as portas para ingressar no grupo do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde se torna ilustrador, destacando-se com seu traço elegante e inovador, inspirado na linha *art-nouveau* do *enfant terrible* inglês, Aubrey Beardsley.

O modo como Di Cavalcanti insere-se no circuito paulistano exibe o grau de permeabilidade entre os grupos "tradicionais" e os "vanguardistas". Testemunha ainda a importância que a imprensa teve para os modernistas, antes e depois da Semana, podendo ser considerada "a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais"[26]. Foi nas rodas de sociabilidade propiciadas pela imprensa que se tornaram conhecidos: Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Gelásio Pimenta, proprietário da revista *A Cigarra*[27], o periódico ilustrado mais requintado da cidade nesse momento, entre outros. Na ausência de galerias especializadas, a própria revista cedia suas salas para exposições, como a de Ferrignac, em 1917[28]. Não se pode dizer que até 1917 eles formassem propriamente um grupo com um ideário comum. Mais do que tudo, eram jovens produtores culturais em um espaço acanhado, mas em expansão, abertos às novidades que lhes aportavam pela imprensa ilustrada internacional que aqui chegava. No geral, as obras literárias e pictóricas desse momento transitam entre o Simbolismo e a *art nouveau*, expressões máximas da modernidade conhecidas naquele momento, tanto em terras paulistas quanto na capital federal[29].

Foi a partir de 1917, quando defrontaram com um debate crítico acentuado proporcionado pela exposição realizada por Anita Malfatti, que pode se afirmar que passam a configurar

---

[23] Op. cit., p. 24.

[24] Ana Paula C. Simioni. *Di Cavalcanti ilustrador.*

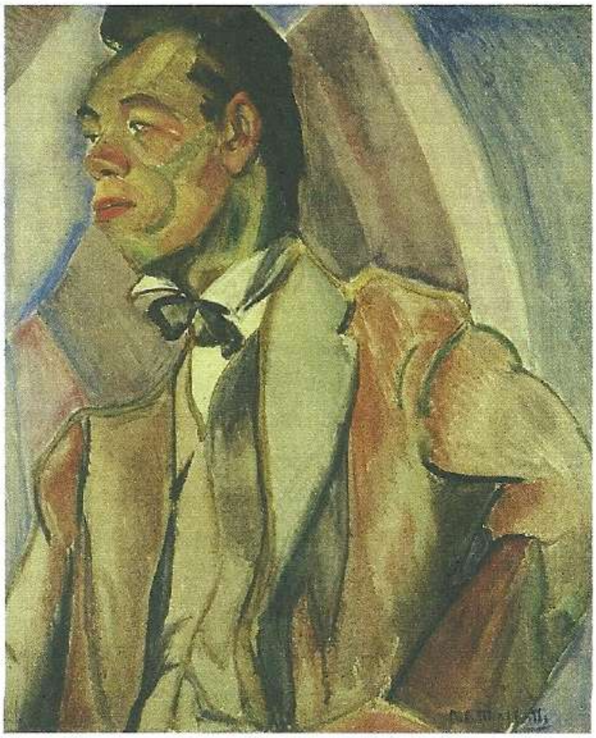
[25] Emiliano di Cavalcanti. *Viagem da minha vida (memórias).*

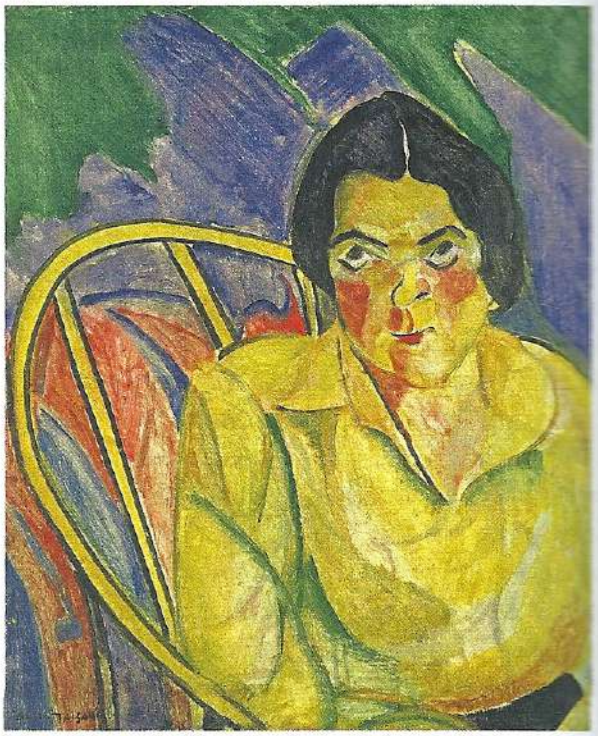
[26] Sérgio Miceli. *Intelectuais à brasileira*, p. 17.

[27] O Arquivo Público do Estado de São Paulo disponibiliza mais de quatrocentros exemplares digitalizados da revista para consulta no site www.arquivoestado.sp.gov.br/revistas. [N.do E.]

[28] Em São Paulo não havia, nesse momento, espaços exclusivamente destinados a exposições artísticas. Não obstante, muitas mostras foram levadas a cabo em espaços adaptados, como a sala de chá do Mappin Stores, a Confeitaria Castelões, a Casa Garroux, a Casa Mundo Elegante, o Grande Hotel, entre outros. Sobre o tema, consultar: Rejane Cintrão. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição de São Paulo de 1905 a 1930.*

[29] Antônio Arnoni Prado. "Boêmios, letrados e insubmissos". In: *Trincheira, palco e letras*, do mesmo autor.





ANITA MALFATTI
O JAPONÊS, 1915-16
ÓLEO SOBRE TELA
61 X 51 CM
COLEÇÃO MÁRIO
DE ANDRADE

A BOBA, 1915-16
ÓLEO SOBRE TELA
61 X 50,6 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA/USP

um "grupo"[30]. A jovem pintora de origem retornava de seus estudos feitos na Alemanha (1910-14) e nos Estados Unidos (1914-16), custeados pela própria família, trazendo obras que chocaram os meios locais. São exemplos disso seus vigorosos nus a carvão e, em especial, suas pinturas expressionistas, nas quais apresentava um cromatismo livre e a tematização incomum de figuras humanas como imigrantes, na tela *O japonês*, ou como loucos, como em *A boba*[31]. Di Cavalcanti recordava que a exposição "foi a revelação de algo mais novo do que o impressionismo"[32]. O debate crítico por ela suscitado na imprensa, em que se destacou o célebre artigo "Paranoia ou mistificação", publicado em 1917 por Monteiro Lobato[33], um escritor reconhecido, editor bem-sucedido e o crítico mais bem aparelhado nos meios paulistanos (ainda que caudatário de uma concepção naturalista de arte que se opunha ao tipo de produção exibido por Malfatti), foi a ocasião para que os então jovens artistas passassem a reivindicar uma plataforma específica de atuação. Segundo Aracy Amaral: "A exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917-janeiro de 1918, pelo clima de escândalo gerado em torno a ela com o artigo 'Paranoia ou mistificação', de Monteiro Lobato [...] teve como resultado direto aquilo que mais tarde Mário denominaria de 'arregimentação, a consciência de rebeldia, de espírito novo'. Realmente o súbito ataque conseguiu a união, em torno a Anita, de Oswald e Mário de Andrade. Oswald defendeu-a de imediato na imprensa, pondo em destaque 'quem se arroja a se expor, no nosso pequeno mundo da arte, pintura tão pessoal e tão moderna' [...]."[34]

---

[30] Apesar de, a rigor, a primeira exposição a apresentar obras de caráter modernista ter sido levada a cabo por Lasar Segall, em 1913, ela não provocou maiores impactos nos meios locais. Por isso, a mostra de Anita Malfatti pode ser considerada emblemática no sentido de promover uma consciência moderna em São Paulo. A esse respeito, ler: Aracy Amaral. *Artes plásticas na Semana de 22*, pp. 94-100.

[31] *A boba* pertence ao acervo do Museu de Arte Contemporânea/USP. A exposição foi realizada na Rua Líbero Badaró, em um salão concedido pelo conde de Lara. Sobre sua importância, ler, entre outros: Marta Rossetti Batista. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*.

[32] Op. cit., p. 109.

[33] Sobre Lobato, consultar: Tadeu Chiarelli. *Um jeca nos vernissages*.

Em 1921 – no bojo da exposição do admirável álbum *Os fantoches da meia-noite*, de Di Cavalcanti, ocorrida na livraria O Livro – a Semana de Arte Moderna começou a ser idealizada. Di Cavalcanti foi então apresentado a Graça Aranha, escritor já reconhecido também pela Academia Brasileira de Letras, de passagem por São Paulo, que se incumbiu de introduzir o artista carioca à "mocidade literária e artística de São Paulo". Aranha, com sua habilidade e autoridade, prometia unir os paulistas aos modernistas do Rio, levando-os ao Norte e ao Sul do Brasil. A partir desse ponto era preciso viabilizar o evento economicamente. Seguindo o conselho de Graça Aranha, Di Cavalcanti procurou Paulo Prado, um milionário paulista e historiador erudito que acabou por patrocinar a Semana, demonstrando, mais uma vez, os liames estreitos que uniam os modernistas às elites locais[35].

Inaugurada em fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna consistiu em uma série de eventos literários, musicais e plásticos realizados nos dias 13, 15 e 17 daquele mês. É tida por muitos historiadores como um verdadeiro divisor de águas na história da arte brasileira, espécie de marco zero do modernismo nacional[36]. Para Aracy Amaral: "A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 realizada em São Paulo representa um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável, por sua repercussão, à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século XVIII, à obra do Aleijadinho [...]."[37]

Todavia, quando nos detemos sobre as obras apresentadas, é inegável que, do ponto de vista formal, poucas podiam ser consideradas efetivamente "modernas" segundo os critérios de autorreferencialidade e autonomia propagados pela historiografia modernista[38]. O programa trazia, no campo da música: Heitor Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Paulina d'Ambrósio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso, Lucília Villa-Lobos. A opção deliberada pela música erudita, excluindo as manifestações populares do evento, muitas delas, como o samba, já reconhecidas em âmbito nacional, revela certo caráter elitista nas opções tomadas. Além disso, a presença de Guiomar Novaes, pianista afamada internacionalmente e nada próxima às vanguardas, exibe as contradições das escolhas dos mentores da Semana[39]. Na literatura, apresentaram-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Luiz Aranha, Ribeiro Couto, Afonso Schmidt, Renato de Almeida, Deabreu, Agenor Barbosa, Rodrigues de Almeida, ou seja, escritores de São Paulo e do Rio de Janeiro, evidenciando o ecletismo das escolhas e o caráter transmunicipal do evento.

---

[34] Op. cit., pp. 99-100.

[35] O perfil dos patrocinadores da Semana é composto por figuras centrais da elite econômica e política de São Paulo: Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiollier, Antônio Prado Jr., José Carlos Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado e Edgar Conceição.

[36] Mário da Silva Brito. *História do Modernismo brasileiro* 1. *Antecedentes: a Semana de Arte Moderna*; Paulo Mendes de Almeida. *De Anita ao Museu*.

[37] Op. cit., p. 13.

[38] Aracy Amaral, referência para os estudos sobre a Semana de 22, ainda que defenda sua importância para a história da arte brasileira, aponta os limites formais das obras apresentadas. Op. cit., p. 190.

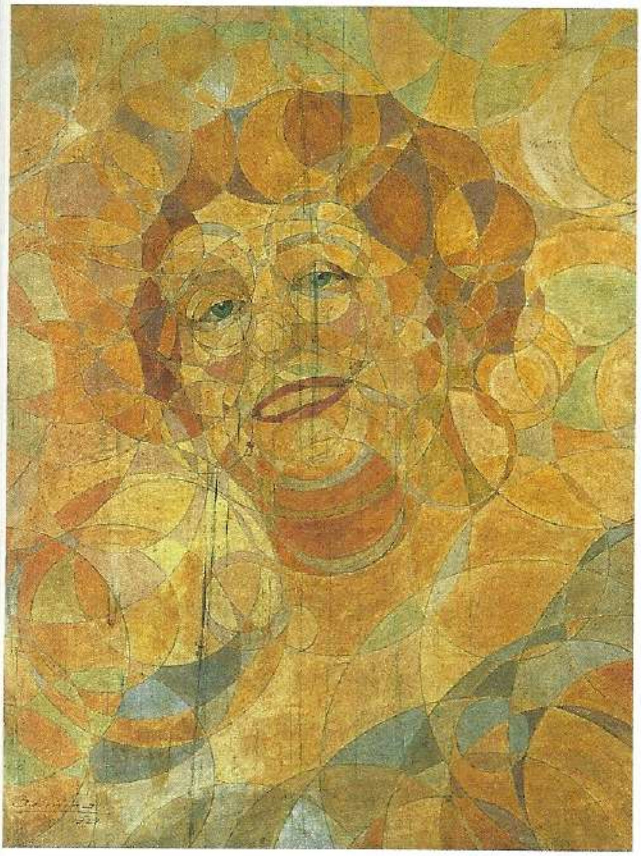
[39] Paulo Herkenhoff. Op. cit.

No campo das artes visuais, a produção dos expositores na Semana de 22 em relação às vanguardas (Fauvismo, Cubismo, Expressionismo, Dadaísmo, Futurismo etc.) é semelhante. Entre os pintores, com exceção das obras de Anita Malfatti (realizadas em seu período no exterior, ou seja, antes de 1917) e do pintor suíço John Graz, que havia chegado fazia pouco tempo ao Brasil, os quais demonstram incorporação das vanguardas europeias, os demais exibiram obras que transitavam entre o Pós-Impressionismo, o Simbolismo e a *art nouveau*[40]. Note-se que poucos artistas do Rio de Janeiro foram absorvidos no evento, que teve a ausência de nomes como Belmiro de Almeida; sua tela *Mulher em círculos* parecia mais antenada com as linguagens modernas do que as de muitos paulistas.

Também na arquitetura, as maquetes e os desenhos expostos, de autoria de Álvaro Moya e Georg Przyrembel, estampam o caráter problemático das seleções. Ainda que o primeiro trouxesse um traço elegante e fizesse uso de estilizações que conferiam uma aparente modernidade aos projetos, sua obra estava longe de ser marcada pela ruptura radical com as heranças historicistas. As obras de Przyrembel eram ainda mais próximas dos repertórios decorativos vinculados ao passado; utilizava mesmo as telhas e beirais comuns nos projetos neocoloniais em plena voga no ano de 1922, tanto em São Paulo quanto no Rio[41].

Tais apontamentos são fundamentais para que se percebam os limites da Semana de Arte

BELMIRO DE ALMEIDA
MULHER EM CÍRCULOS,
1921. ÓLEO SOBRE
MADEIRA, 45 X 38 CM
COLEÇÃO PARTICULAR
FOTO ROMULO FIALDINI



---

[40] Consultar Aracy Amaral. Op. cit., pp. 135-91.

[41] Sobre a dimensão contestatória do movimento neocolonial, ler: Joana Mello de Carvalho e Silva. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*.

Moderna de 22. Pode-se concordar com a tese de que "pouco importa nessa lógica que as obras apresentadas fossem imaturas ou aproximadamente modernas", pois "o que importava era desafiar um gosto consolidado, anunciar o porvir a partir de um presente inquieto e interrogador"[42]. Entende-se assim que o que se deve ressaltar é mais a recepção do evento, as reações que deflagrou, e não propriamente as obras apresentadas. Mas é também forçoso reconhecer que as exclusões impetradas pelo grupo organizador deviam-se, em certa medida, a um critério geracional[43], somado a fatores geopolíticos, manifestos na prioridade conferida à participação de artistas e musicistas paulistas, o que não foi definitivo a ponto de impedir que o próprio cartaz da Semana fosse desenhado pelo carioca Di Cavalcanti.

As disputas em jogo envolviam também rivalidades internas ao próprio campo artístico paulistano. O ano de 1922 é emblemático e paradoxal, marcado, de um lado, pelo famigerado "golpe" modernista que foi a Semana, celebrado por dezenas de historiadores e críticos ao longo do século XX e, de outro, pela afirmação dos gêneros históricos, vinculados aos paradigmas acadêmicos em terras paulistanas. Com frequência, entretanto, os estudos esquecem que existe uma coincidência temporal entre a Semana de Arte Moderna e o projeto decorativo do Museu Paulista, levado a cabo por Taunay nesse que era o grande monumento à Independência de São Paulo e ainda hoje é um dos equipamentos culturais mais visitados do país.

Ao mesmo tempo que se organizava a Semana, era também preparada a exposição histórica e a decoração do museu instalado no Ipiranga, com pinturas e esculturas encomendadas aos artistas mais destacados no sistema acadêmico carioca e paulistano. Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Oscar Pereira da Silva, entre outros, estão entre os pintores contratados por Taunay para representar os eventos e personalidades que deveriam afirmar os paulistas como protagonistas da história do Brasil[44]. Entre os escultores, figuravam Rodolfo Bernardelli, diretor da Escola Nacional de Belas Artes durante toda a Primeira República, e italianos atuantes em São Paulo, como o escultor Luigi Brizzollara, todos nomes excluídos da Semana, que tinham no museu mais uma oportunidade para exibir seu talento, ao realizarem representações monumentais de bandeirantes, rigorosamente vinculados à plástica acadêmica[45]. Tais encomendas demonstram o prestígio que os artistas acadêmicos gozavam, naquele momento, junto às elites culturais, políticas e econômicas de São Paulo. Investidas na construção de um lugar simbólico para o estado dentro da nação, tais elites conferiam ao Museu Paulista um lugar de grande prestígio, alçado à condição de monumento.

Com efeito, muito do alarde em torno da Semana é construído por intermédio do espaço que seus membros cultivaram junto à imprensa da época, tornada uma espécie de arena de propagação dos ideais do grupo. Menotti del Picchia, um de seus mais fervorosos defensores, possuía uma coluna diária no *Correio Paulistano*, enquanto Oswald gozava de ampla liberdade para escrever no *Jornal do Comércio*. Como bem lembra Rubem Borba de Moraes, é preciso cuidado ao tomar os textos da época

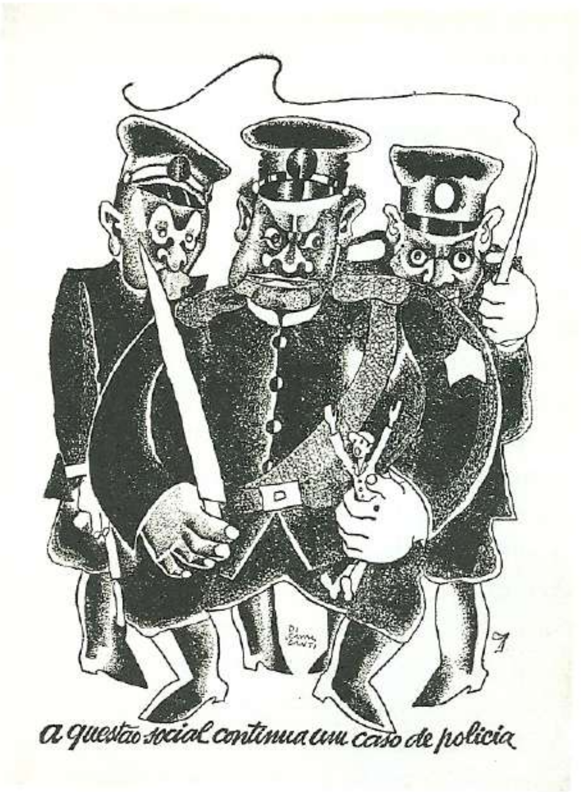
---

[42] Annateresa Fabris. *Modernidade e Modernismo no Brasil*, p. 23.

[43] Argumento defendido por Aracy Amaral, op. cit., pp. 148-9.

[44] A esse respeito, consultar: Ana Claudia F. Brefe, *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*; Claudia Valladão de Mattos. "Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista". *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, São Paulo, v. 6-7, pp. 123-45, 2003.

[45] Sobre as esculturas, consultar: Paulo Cesar Garcez Marins. "Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 44, 2007.


a questão social continua um caso de policia

NAS DUAS PÁGINAS
DI CAVALCANTI
A REALIDADE BRASILEIRA
(ÁLBUM DE DESENHOS)
COLEÇÃO BRASILIANA/
ITAÚ CULTURAL

FOTOS HORST MERKEL

como fontes fidedignas para a reconstrução histórica, pois são, antes, escritos interessados, as principais armas de combate de que dispunham os modernistas[46]. Afinal, o "golpe" da Semana não significou o ocaso da arte vinculada ao sistema acadêmico, como bem demonstra o perfil das obras adquiridas pelos colecionadores locais, pelas encomendas públicas, como aquelas destinadas ao Museu Paulista, pelos artistas escolhidos pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo para se aprimorarem no exterior naquele momento. O Modernismo parece ter se imposto mais no plano do discurso e da historiografia do que no das práticas concretas de consumo e circulação das obras levados a cabo durante os anos 1920[47]. Sua projeção foi, portanto, conquistada aos poucos, ao longo do século XX.

DE SÃO PAULO A PARIS: UMA ARTE NACIONAL E COSMOPOLITA

Ao longo da década de 1920, presencia-se uma notável afluência de artistas brasileiros a Paris, cidade que, desde meados do século XIX, era considerada a capital mundial das artes. Desde a década de 1870, dezenas de brasileiros já haviam procurado as escolas oficiais e particulares disponíveis na Cidade Luz para se aprimorarem[48], fluxo que se manteve nas primeiras décadas do século XX.

Mesmo com as contestações à formação acadêmica deflagradas por parte da crítica naturalista e modernista nacional[49], a capital francesa manteve seu poder de fascinar e atrair artistas brasileiros ao longo dos anos 1920. Marta Rossetti Batista analisou as trajetórias de vários artistas plásticos brasileiros que para lá se dirigiram nesse período, como os irmãos pernambucanos Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, o paulista Antônio Gomide (que vinha de uma estada anterior com a família em Genebra, na Suíça) e o ítalo-brasileiro Victor Brecheret, que se estabeleceram em Paris em 1921. O ano de 1923 marca a chegada de grande contingente de pintores, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e também o escultor Celso Antonio. A autora detém-se também sobre aqueles que haviam migrado ainda crianças para a França e ali se formaram, como a escultora Adriana Janacopolus, o pintor Toledo Piza, o tapeceiro Ivan da Silva Bruhns e o artista decorador José de Andrada; estes dois últimos, vale notar, jamais atuaram no Brasil ao longo de suas carreiras[50]. A pesquisa, apesar de sua inegável contribuição, tem um foco preciso: centra-se somente nos artistas considerados modernos pela autora, excluindo assim todos aqueles que participaram apenas dos salões julgados conservadores, pois "suas manifestações continuaram medidas e tímidas, fora do 'tempo dos modernos'"[51].

---

[46] A esse respeito, ler: Rubens Borba de Moraes. *Testemunha ocular (recordações)*, p. 164. É preciso ainda destacar que a importância da imprensa para a afirmação dos grupos de vanguarda é fenômeno internacional, não constituindo uma particularidade do Brasil.

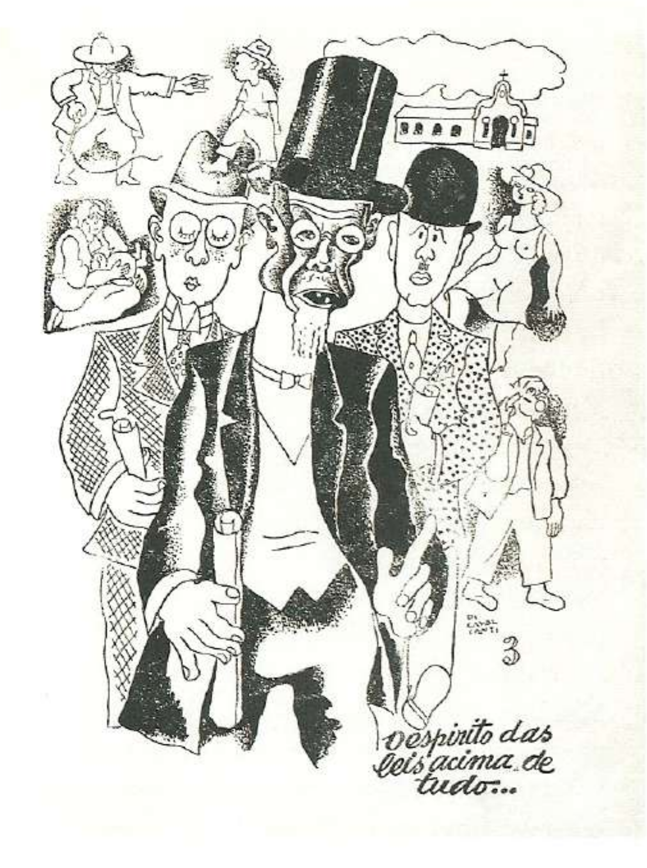
[47] Sobre as coleções paulistanas, consultar: Maria Izabel Branco Ribeiro. *O museu doméstico*; Sergio Miceli. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do Modernismo artístico em São Paulo*.

[48] Em pesquisa feita junto aos Archives Nationales de Paris, constatou-se a passagem de 79 homens e 14 mulheres brasileiras apenas pela Académie Julian, uma escola privada fundada em 1871, que seguia os moldes do ensino oficial ditados pela École de Beaux-Arts. Ana Paula Cavalcanti Simioni. "A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX". *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, nº 1, 2005.

[49] Monteiro Lobato criticava o "afrancesamento" dos artistas patrícios, que após o estágio em Paris não eram capazes de captar a realidade local. A esse respeito, ver Tadeu Chiarelli. Op. cit.

Pesquisas recentes vêm demonstrando a coexistência de artistas brasileiros tanto de orientação moderna quanto mais tradicional em Paris durante os anos 1920[52]. O caso dos bolsistas do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, órgão fundado em 1914 e controlado pelo senador Freitas Valle, é sugestivo. Entre os dezessete artistas plásticos agraciados por esse auxílio, treze dirigiram-se para Paris; a maioria – nove deles – optou por cursar a Académie Julian, e apenas Gastão Worms orientou-se para um ateliê claramente afinado com as vanguardas, o de Lhote. Ampliando o foco para egressos de outros pontos do país, é preciso lembrar, por exemplo, que também estavam na França, nesse período, pensionistas de Escola Nacional de Belas Artes, como Angelina Agostini, Modestino Kanto, Manuel Santiago e o paulista Cândido Portinari, entre outros, o que conforma um panorama muito mais complexo do que a historiografia brasileira, em geral laudatória do Modernismo, costuma perceber.

Nos anos 1920, o Modernismo ainda não havia logrado conquistar a supremacia que hoje lhe é atribuída. Naquele momento, diversos grupos e movimentos artísticos disputavam entre si a hegemonia do moderno, isto é, moderno e modernismo não eram de forma alguma sinônimos. Estava em vigor aquilo que


DI CAVALCANTI
3
O espirito das leis acima de tudo...

---

[50] Marta Rossetti Batista. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*.

[51] Idem, ibidem, p. 144.

[52] Consultar Márcia Camargos. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa* (1912-1930), p. 134; Ana Paula Simioni. "Em busca dos múltiplos modernos: artistas brasileiros em Paris, década de 1920". In: Gláucia Villas-Bôas e Alain Quemin (orgs.). *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França*, Inédito, a ser publicado no Brasil e na França por intermédio do programa Saint Hilaire/Capes.

Pierre Bourdieu descreve como o princípio da concorrência pela imposição do *nomos*, que caracteriza os campos artísticos em vias de autonomização[53]. As vanguardas de inícios do século XX, como o Fauvismo, o Dadaísmo, o Futurismo, o Expressionismo e o Cubismo, plenamente conscientes de que nesse universo "existir significa diferir"[54], tornaram as disputas constitutivas da própria identidade das práticas e dos grupos artísticos, utilizando estratégias como o combate nas revistas e jornais, a publicação de manifestos, todos eles instrumentos fundamentais de autoafirmação. Para tanto, os circuitos de recepção dos movimentos e artistas vinculados a Paris e às suas vanguardas no estrangeiro desempenhavam importante papel, como bem apontou Joyeux-Prunel: "A retórica de que 'ninguém é profeta em seu próprio país' não importava tanto pelos fatos em que pretendia se fundar, mas pelos seus efeitos. A presença, real ou almejada, da pintura de vanguarda sobre o mercado estrangeiro era um instrumento para melhor defendê-la. Essa legitimação foi essencial para a construção da figura do artista moderno em geral, mas também para o processo de criação e inovação das vanguardas. Ela soube acionar os receios e as fidelidades patrióticas, numa época em que a identidade nacional estruturava o debate político. Ela acompanhava um outro leitmotiv: aquele do internacionalismo das vanguardas parisienses."[55]

Assim, para os modernistas franceses, a possibilidade de projetarem seus ideários nos países mais distantes era prova de sua importância internacional. Nesse campo concorrencial de fronteiras alargadas, entende-se que era preciso conquistar alunos e mercados estrangeiros, o que tornava os brasileiros partícipes interessantes e interessados. Mais do que simples "receptores" criativos singulares de modelos estrangeiros, os artistas e intelectuais patrícios colaboraram para a própria internacionalização de determinados setores do Modernismo e, com isso, para a sua legitimação.

Em um processo de lutas intensas pela imposição de seus próprios princípios de definição de modernidade, os grupos artísticos enfrentaram-se em âmbito nacional e internacional, pleiteando mercados, encomendas, colecionadores, reconhecimento da crítica e também alunos, pois era por meio desse desempenho que sua condição de mestres era afirmada. Isso explica por que as trajetórias dos modernistas afinados com as vanguardas cubistas tendem a ser saudadas, e a daqueles afinados com os artistas acadêmicos, ignoradas; as que divergem dos modelos legitimados soam incômodas em nossa historiografia.

A maior parte das publicações e análises sobre esse período está voltada para os casos de Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Rego Monteiro e revelam grande desconforto diante de Anita Malfatti. Com efeito, Tarsila é considerada o exemplo da viagem ideal, pois de pintora "caipira", caudatária das tradições acadêmicas, ela teria alcançado, em 1923, um lugar junto às mais cobiçadas vanguardas francesas, como se Paris representasse, em sua vida, o momento de ruptura com o passado, do contato mágico com a arte moderna. Segundo Durand, seu caso é emblemático da "relação entre condição abastada, aculturação francesa e alinhamento modernista"[56]. Casada com o poeta modernista Oswald de Andrade, ambos beneficiários de uma fortuna considerável advinda do café e do capital imobiliário, Tarsila logrou inserir-se nos círculos internacionais da vanguarda sediados em Paris por meio de inúmeras estratégias, como a participação como aluna nos ateliês dos já célebres Gleizes, Lhote e Léger; a formação de uma coleção de obras modernistas alentada, viabilizada por contatos diretos com os próprios artistas ou com seus representantes galeristas, como Léonce Rosemberg; e ainda o investimento na criação de uma imagem de si como pintora plenamente moderna. Tarsila tornara-se também uma das clientes de Paul Poiret, cuja fama de costureiro elegante, moderno e "exótico" assegurou um capital simbólico a ser explorado pela artista, materializado em seu conhecido autorretrato de 1923, em que porta o *manteau rouge* por ele concebido.

---

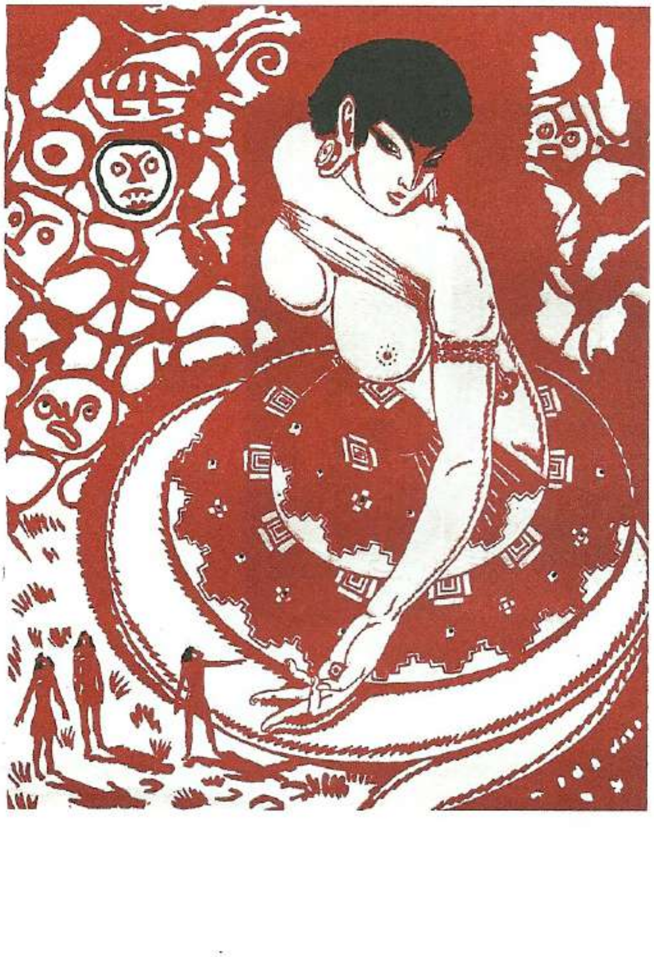
[53] Pierre Bourdieu. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.*

[54] Idem, ibidem, pp. 253-6.

[55] Béatrice Joyeux-Prunel. *Nul n'est profete en son pays?: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1844-1914*. p. 8. Tradução da autora.

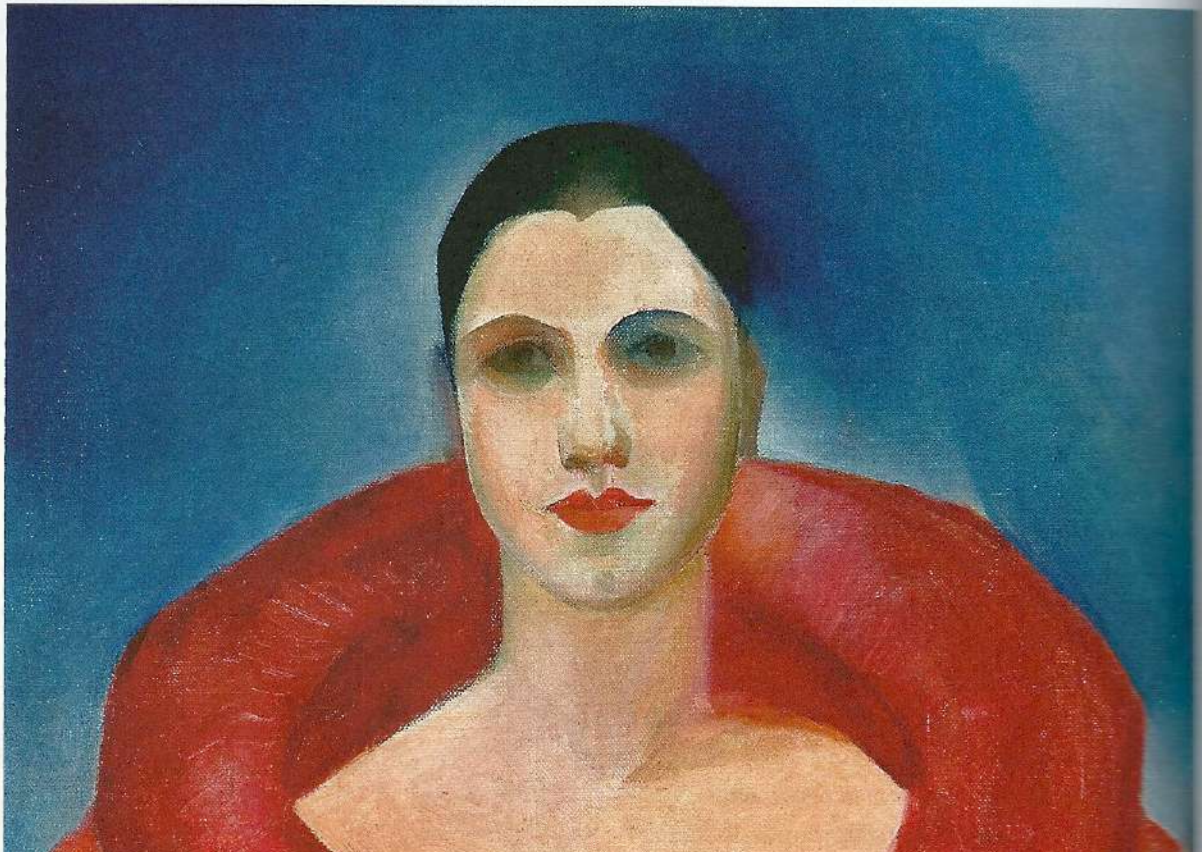
A essa importância estratégica da inserção da pintora nas vanguardas cubistas francesas (a qual, vale notar, jamais foi tão bem-sucedida assim, posto que não alcançou a projeção internacional vislumbrada) soma-se outro dado, também muito aclamado pela *intelligentsia* brasileira: a criação de uma obra moderna, que dialoga com as vanguardas internacionais de seu tempo, mas a partir de elementos tidos como "nacionais". Uma carta de Mário de Andrade a Tarsila diz muito sobre o quanto esse importante escritor e crítico, espécie de líder intelectual do grupo paulista, via com desconfiança a possibilidade de os brasileiros se afastarem de um compromisso com sua realidade nacional:

VICENTE DO REGO MONTEIRO
ILUSTRAÇÃO PARA
LEGENDES, CROYANCES ET TALISMANS DES INDIENS DE L'AMAZONE
PARIS: EDITIONS TOLMER, 1923
COLEÇÃO BRASILIANA/ ITAÚ CULTURAL
FOTO HORST MERKEL



---

[56] José Carlos Durand. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*, p. 77.


TARSILA
19

TARSILA DO AMARAL
*AUTORRETRATO
(MANTEAU
ROUGE)*, 1923
ÓLEO SOBRE TELA
73 X 60 CM
MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO

> "Tarsila, minha querida amiga:
>
> Cuidado! Fortifiquem-se bem de teorias e desculpas e coisas vistas em Paris. Quando vocês aqui chegarem, temos briga, na certa. Desde já, desafio vocês todos juntos, Tarsila, Osvaldo, Sergio para uma discussão formidável. Vocês foram a Paris como burgueses. Estão *épatés*. E se fizeram futuristas! hi! hi! hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível! Tarsila, Tarsila, volta para dentro de ti mesma. Abandona o Gris e o Lhote, empresários de criticismos decrépitos e de estesias decadentes! Abandona Paris! Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam.
>
> [...] Um abraço muito amigo do Mário."[57]

O matavirgismo de Mário de Andrade recolocava, em novos termos, um programa de valorização da especificidade da cultura local iniciado com o Romantismo. Para Antonio Candido de Mello e Souza, essa dialética entre o localismo e o cosmopolitismo é um *topos* de longa duração, que constitui a "lei de evolução da nossa vida espiritual"[58]. O Romantismo e o Modernismo são vistos como os dois momentos culminantes desse processo. Mas, enquanto o primeiro não é capaz de romper por completo com a Europa como modelo, o segundo dá mostras de autonomia cultural ao promover a "libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular". Essa transformação é promovida por intermédio da reinterpretação de legados históricos, heranças difíceis de serem superadas pelo país, como a escravidão, a mestiçagem, a relação com natureza e paisagem, em tudo distantes da Europa. Para o autor, é com o Modernismo que as "nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades" e, por fim, "o mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem"[59].

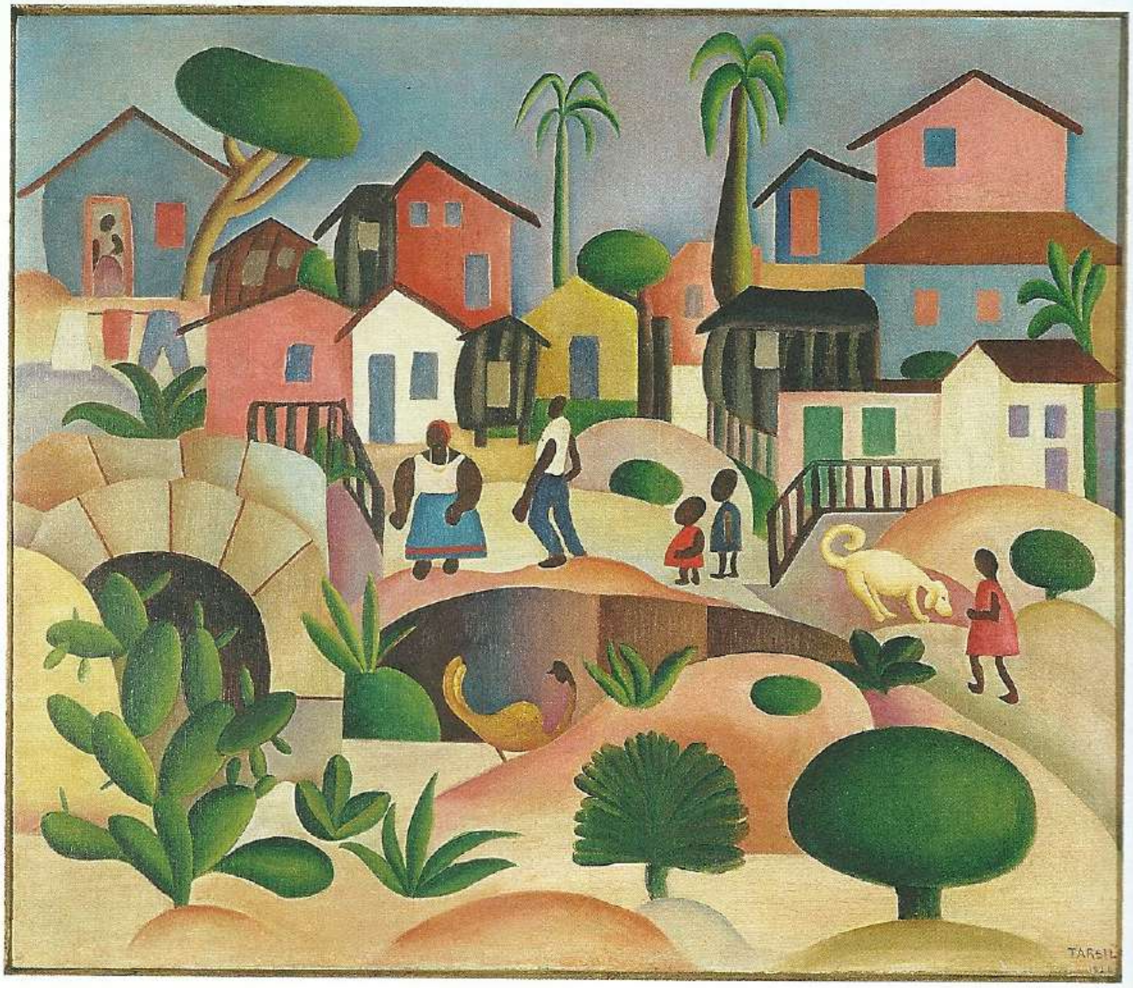
Com efeito, tal visão sobre o Modernismo como um momento ímpar de consciência nacional tornou-se uma baliza de interpretação poderosa, um vetor por meio do qual se atribui valor a certos artistas, correntes e grupos, e não a outros. A estadia na França, ao assinalar os tipos de relação e de absorção das vanguardas

---

[57] Mário de Andrade. Carta para Tarsila do Amaral. *Apud* Aracy Amaral. *Tarsila, sua obra e seu tempo*, p. 369.

[58] Antonio Candido. *Literatura e sociedade*, p. 101.

[59] Idem, ibidem.



ultramarinas que os brasileiros lograram realizar, é um momento privilegiado do funcionamento desses imperativos, pois aí se evidenciam os padrões de arte moderna que foram tomados como legítimos pelos meios locais[60]. Assim, saúda-se Tarsila do Amaral, que com as telas *A negra* e *Morro de favela* equaciona, em termos plásticos, as sínteses almejadas pelos modernistas paulistas, ao mesmo tempo que consegue responder positivamente às demandas por exotismo solicitadas pelo meio cultural francês. Do mesmo modo, valoriza-se Vicente do Rego Monteiro, que, mesmo não pertencendo ao grupo paulista, antes mesmo dele já realiza pesquisas plásticas por meio das quais procura integrar elementos da linguagem marajoara às suas pinturas e ilustrações associadas à Escola de Paris[61]. Aprecia-se ainda parte da

---

[60] Tal movimento artístico encontra paralelos evidentes no campo da literatura. A busca de uma síntese entre os programas de atualização das linguagens internacionais e da contribuição cultural das injunções da "cultura" local está presente em vários manifestos latino-americanos nesse momento. No Brasil, cabe destacar o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), o Manifesto Antropófago (1928), o Nhengaçu Verde-amarelo (1929), entre outros. Consultar J. Schwartz. Op. cit.

[61] Já em 1921, Rego Monteiro realizou uma série de obras e ilustrações com temática indianista, cujo resultado pode ser apreciado em *Légendes, Croyances et Talismans des Indiens de L'Amazone*, publicado em Paris em 1923, antecipando o nativismo que tomaria conta dos artistas modernistas, em especial após 1922. Consultar: Walter Zanini. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*.

TARSILA DO AMARAL
MORRO DE FAVELA,
1924. ÓLEO SOBRE
TELA, 64,5 X 76 CM
COLEÇÃO PARTICULAR
FOTO ROMULO FIALDINI

produção de Di Cavalcanti, como *Roda de samba*, pelo modo como representa os negros e a cultura popular brasileira. Como Tarsila, é na França que o carioca descobre seu país: "[...] Paris pôs uma marca na minha inteligência. Foi como criar em mim uma nova natureza e o meu amor à Europa transformou meu amor à vida em amor a tudo que é civilizado. E como civilizado comecei a conhecer minha terra."[62]

Mas nem todos os artistas da geração seguiam à risca tal plataforma de encontro com o "nacional". Victor Brecheret, hoje consagrado como escultor modernista, vai a Paris em 1921, com uma bolsa conferida pelo Pensionato Artístico Paulista. Ali se aproxima intensamente de plásticas modernas, mas não de vanguarda, como bem demonstram suas participações constantes nos salões franceses do período, onde obtém considerável sucesso com obras como *Mise au Tombeau*, marcantemente *art déco*[63]. As esculturas realizadas nesse momento trazem uma qualidade plástica inigualável, uma maestria única no domínio da estilização das formas, um controle absoluto do material trabalhado. No entanto, aproximá-las em termos formais do purismo com vistas a torná-las símbolos da modernidade do escultor é um risco[64]. Se é fato que Brecheret conhecia e impactava-se por Brancusi, também não pode passar despercebido o modo como dialoga com intensidade com a *art déco*, consagrada na Exposition International des Arts Décoratifs Industriels Modernes, em 1925, que ele sem dúvida viu e cujo impacto foi retumbante. Seu caso é indicativo do que a historiografia brasileira legitima como a "modernidade desejada", da qual também fazem parte as escolas expressionista, cubista e, em menor grau, surrealista. Ignoram-se nesse construto as outras interpretações de modernidade possíveis, também presentes na França dos anos 1920. Nesse caso, obscurece-se a relação do artista com a *art déco* e com os artistas decoradores então conhecidos como contemporâneos, a exemplo do pintor Jean Dupas, com quem possui homologias evidentes no campo da estilização, em especial de figuras mitológicas, como suas *Dianas* e nus femininos em repouso.

O caso mais tortuoso, e por isso mesmo tão instigante, é o de Anita Malfatti. Pintora de orientação expressionista, aclamada entre 1917 e 1921 como artista inovadora, pioneira da introdução das linguagens modernas no Brasil, em sua estadia parisiense, em vez de radicalizar tal percurso, esmoreceu e afastou-se do devir esperado. Nos cinco anos subsidiados pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo (1923-28), não procurou, como seus companheiros esperavam, os ateliês modernistas, dedicando-se ao estudo do modelo vivo nas academias particulares de Montparnasse, e ainda buscou orientação de Maurice Denis, fato que lhe custou reprimendas por parte de seus conterrâneos[65].

Diversas vezes sua trajetória tem sido comparada à de Tarsila do Amaral, em benefício

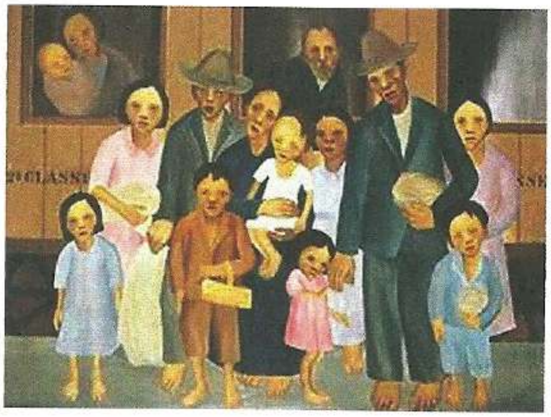
---

[62] Ana Paula Simioni. Op. cit., p. 142.

[63] Em 1923, Brecheret expõe *Mise au Tombeau* no Salão de Outono em Paris, obra que o consagra no panorama nacional. Uma versão em granito foi então encomendada por Olívia Guedes Penteado para a sepultura familiar no Cemitério da Consolação, em São Paulo.

[64] Daisy Piccinini. *Brecheret e a Escola de Paris*.

[65] Em 1923, Maurice Denis era um pintor consagrado na França. Após ter-se destacado na década de 1890 como membro dos Nabis, foi reconhecido nos círculos oficiais como o responsável por importantes pinturas decorativas: *História da música* (Teatro dos Champs Elysées, 1912-13) e *História das artes francesas* (Petit Palais, 1922-25). Em 1919 fundou os Ateliês de Arte Sagrada, dedicados à formação de jovens artistas para decoração religiosa. Quando Anita aporta na França, ele era visto como o maior nome da pintura religiosa moderna no país. Seu caso é emblemático da multiplicidade de possibilidades artísticas presentes em Paris, durante os anos 1920. Consultar: Ana Paula Simioni. Op. cit.



TARSILA DO AMARAL
SEGUNDA CLASSE. 1933
ÓLEO SOBRE TELA
110 X 151 CM
COLEÇÃO PARTICULAR
FOTO ROMULO FIALDINI

da segunda[66]. Afinal, enquanto Tarsila protagoniza o paradigma da viagem "progressiva" – ao trilhar um percurso de São Paulo a Paris que vai da arte pós-impressionista à vanguarda –, Anita sintetiza a viagem "regressiva", pois, partindo de uma experiência modernista na periférica São Paulo, a pintora vivenciaria em Paris apenas as franjas da vanguarda, quase como uma *outsider*, o que se materializaria em obras qualificadas recorrentemente como "descendentes".

De um modo geral, na Paris dos anos 1920, os brasileiros defrontaram com um período de arrefecimento no ímpeto transgressor que as vanguardas haviam mostrado nas décadas anteriores, conhecido como "retorno à ordem"[67].

Mesmo Tarsila, cuja relação com as vanguardas francesas sintetiza os auspícios de sua geração para a crítica modernista, dialoga com a fase mais conservadora de seu mestre Léger, momento em que este retorna à figuração. No ensejo de promover uma crítica ao presente, identificado a um mundo industrial pouco humanizado, Léger retoma a ideia de pintura como representação, afastando-se, assim, da defesa da autonomia plena das pesquisas artísticas. Tarsila apropria-se de seu esquema compositivo, conferindo-lhe um "ar local", fazendo uso de um cromatismo vibrante e introduzindo referências à paisagem brasileira, como a palmeira, o mamoeiro, a igreja e outras. Firma-se aí um padrão representacional do que pode ser considerado uma legítima arte "nacional-estrangeira", como aponta Miceli[68], caudatária de certas linguagens modernistas apreendidas em Paris, em sua fase mais "calma" e, de modo concomitante, impelida a representar (e inventar) os aspectos visuais de uma cultura "legitimamente brasileira"[69].

DÉCADA DE 1930: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MODERNISMO NO BRASIL

A crise de 1929, a ascensão do totalitarismo na Europa, bem como, no plano interno, a Revolução de 1932 e a consolidação do Estado varguista deixaram marcas profundas na produção cultural brasileira. Analisando a emergência do romance regionalista nordestino, João Luís Lafetá nota uma mudança de ênfase no Modernismo, do projeto estético em que se busca a atualização das linguagens plásticas via pesquisas eminentemente formais a um projeto predominantemente ideológico, que apregoa maior engajamento político[70]. Analisar a "realidade brasileira" tornou-se tema obrigatório, presente em várias obras do período[71], como no álbum *A realidade brasileira*, de Di Cavalcanti (1931), ou nas telas *Operários* e *Vagão de segunda classe*, de Tarsila do Amaral.

---

[66] A esse respeito, ler: Fátima M. de Couto. "Caminhos e descaminhos do Modernismo brasileiro: o 'confronto' entre Tarsila e Anita". *Revista Esboços*, Florianópolis, nº 19, 2008.

[67] Sobre esse período, ler: *L'Ecole de Paris, 1904-1929. La parte de l'autre*.

[68] A esse respeito, ler: Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*.

[69] A expressão aparece entre aspas porque considero que a "cultura brasileira", tida como unitária, não pode ser entendida como um fato objetivo que pode ser captado pelas políticas culturais, ou representado pelas artes e pela literatura. Antes, é uma construção em que os intelectuais e artistas têm participação ativa e cujas configurações mudam historicamente. Nesse processo de construção e imposição, certos elementos culturais são escolhidos e outros ignorados, alguns grupos sociais possuem suas expressões valorizadas e outros são simplesmente descartados. A bibliografia sobre esse assunto é muito ampla. Para uma introdução a ele, ler: Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*.

O Expressionismo é considerado, pelos críticos desse momento, a linguagem mais apta a cristalizar uma forma nacional, moderna e comprometida com a representação dos dramas humanos, sociais e políticos. É nesse contexto que Lasar Segall é abalizado por Mário de Andrade como o pintor emblemático dos rumos desejados para a arte brasileira[72]. Essas qualidades também são encontradas na escultura de Ernesto de Fiori, nas gravuras de Lívio Abramo e de Oswaldo Goeldi[73], que firmam seus nomes nesse momento e conferiram a tal modalidade artística uma legitimidade que não cessará nas décadas seguintes.

Em São Paulo, isso ocorre de modo paralelo a um adensamento prodigioso do campo cultural, visível em diversas frentes, como na articulação dos artistas em torno de associações, destacando-se o Clube dos Artistas Modernos, a Sociedade Pró-Arte Moderna, o Núcleo Bernardelli, o Grupo Santa Helena e, ainda, a promoção dos Salões de Maio e a fundação do Sindicato dos Artistas Plásticos. Essa multiplicidade de grupos revela amplo leque de artistas, diversidade estilística entre eles e maior nível de organização de suas atividades.

Outros fatores impactam de modo substantivo a vida cultural, como o crescimento do campo editorial, que contrata como ilustradores muitos dos artistas plásticos atuantes no país, contribuindo de forma decisiva para a divulgação e a aceitação de seus nomes e de suas produções junto a um público ampliado e promovendo uma "normalização do moderno"[74]. Ou ainda a fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, que paulatinamente imporá um novo padrão de trabalho intelectual, dando ensejo à formação do grupo Clima, cujos expoentes – Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Gilda Mello e Souza, entre outros – pautarão a produção crítica e acadêmica paulista a partir da década de 1940[75].

Nesse período, um fenômeno marcante é a intrincada relação que se estabelece entre artistas e intelectuais de orientação modernista e o Estado. O longo governo de Getúlio Vargas (1937-45) tencionava contrapor-se ao liberalismo e ao regionalismo que caracterizaram a Primeira República, por intermédio de uma condução pública centralizadora. Visando formar um "novo homem brasileiro", a cultura e a educação tornaram-se dimensões prioritárias, responsáveis por moldar a "alma da nação"[76]. Uma série de políticas culturais são implementadas no sentido de promover a integração nacional por meio de símbolos. A feijoada é alçada a prato típico; a capoeira, de prática negra, depreciada pelas elites, passa a ser considerada esporte nacional; ainda o samba, de combatido torna-se arquétipo da cultura brasileira, sendo celebrado pela oficialização do carnaval e do mercado fonográfico. Tais símbolos são então dissociados de seus contextos originais e disseminados como práticas coletivas em escala nacional. Todos sinalizam um suposto caráter sincrético, pois

---

[70] João Luís Lafetá. 1930: *a crítica e o Modernismo*.

[71] Sobre essa questão, ler o importante panorama traçado por Antonio Candido. "A revolução de 1930 e a cultura". In: *A educação pela noite*.

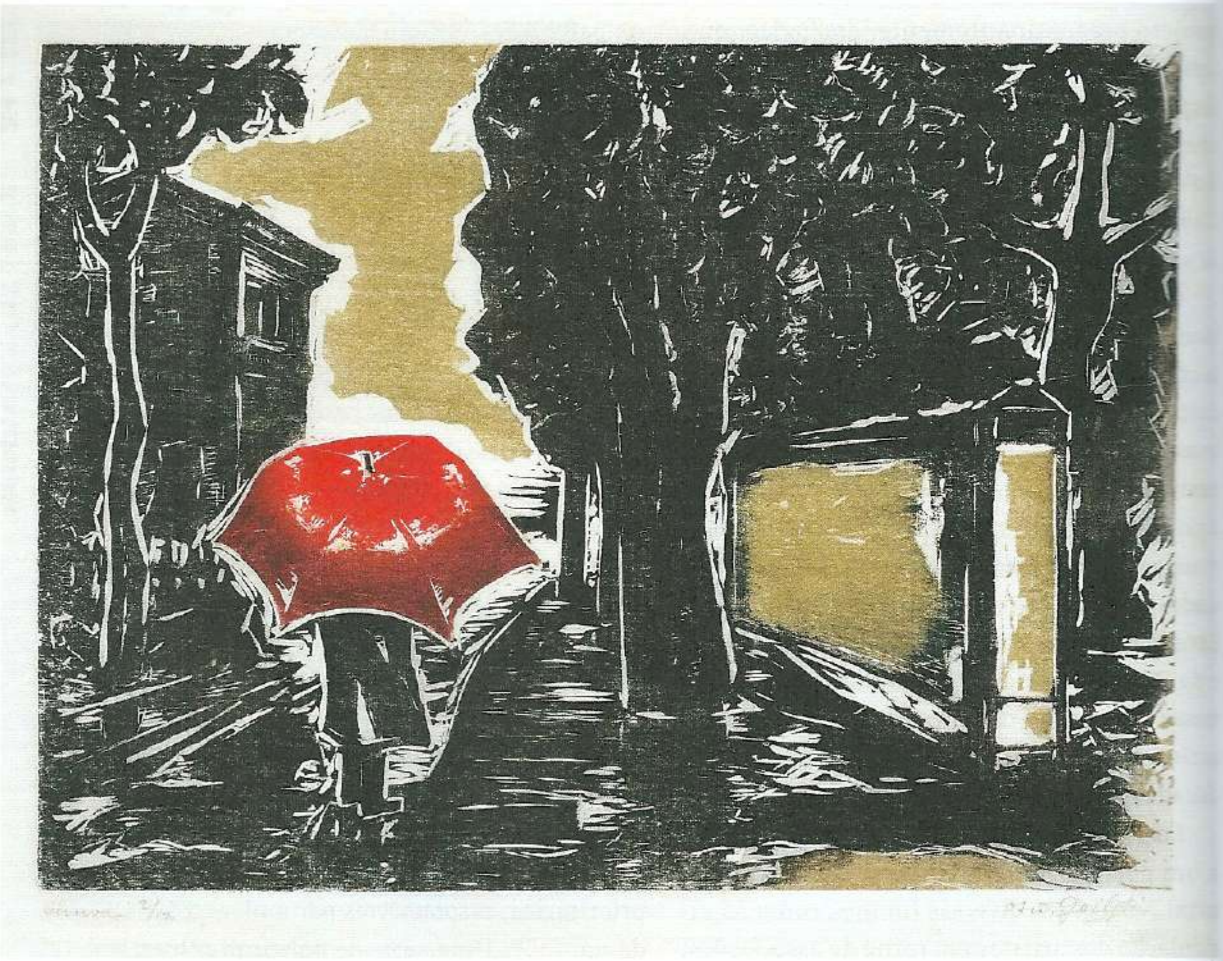
[72] Annateresa Fabris. "Modernismo: nacionalismo e engajamento". In: Nelson Aguilar (org.). *Bienal Brasil século XX*, pp. 77-8.

[73] Priscila Rufinoni. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*.

[74] Antonio Candido. Op. cit.

[75] A esse respeito, consultar: Heloísa Pontes. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*.

[76] Simon Schwartzman *et al*. *Tempos de Capanema*, p. 19.



OSWALDO GOELDI
CHUVA, C. 1957
XILOGRAVURA EM CORES
22 X 29,5 CM, COLEÇÃO PARTICULAR
OBRA DE OSWALDO GOELDI
LICENCIADA PELO PROJETO GOELDI
WWW.OSWALDOGOELDI.ORG.BR
FOTO NELSON KON

combinam elementos brancos e negros, o que se adequava de maneira perfeita ao discurso oficial de valorização da mestiçagem como elemento nacional integrador[77].

Esses elementos culturais permanecem ainda hoje presentes no imaginário nacional, evidenciando o sucesso das políticas culturais varguistas. Pode-se dizer que algo semelhante ocorre no plano da cultura erudita. Entre as artes, a arquitetura modernista brasileira – notadamente aquela vinculada à escola carioca, associada aos nomes de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Reidy, irmãos Roberto e outros, foi a modalidade que mais conseguiu alcançar reconhecimento nacional e internacional. Tal triunfo espetacular dos arquitetos modernistas, cujo ápice se dá com a construção de Brasília (iniciada em 1956), tem seu ponto inicial com o episódio da construção do Ministério da Educação e Saúde (1936-45).

---

[77] Lilia Schwarcz. "Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, ano 10, nº 29, out. 1995.

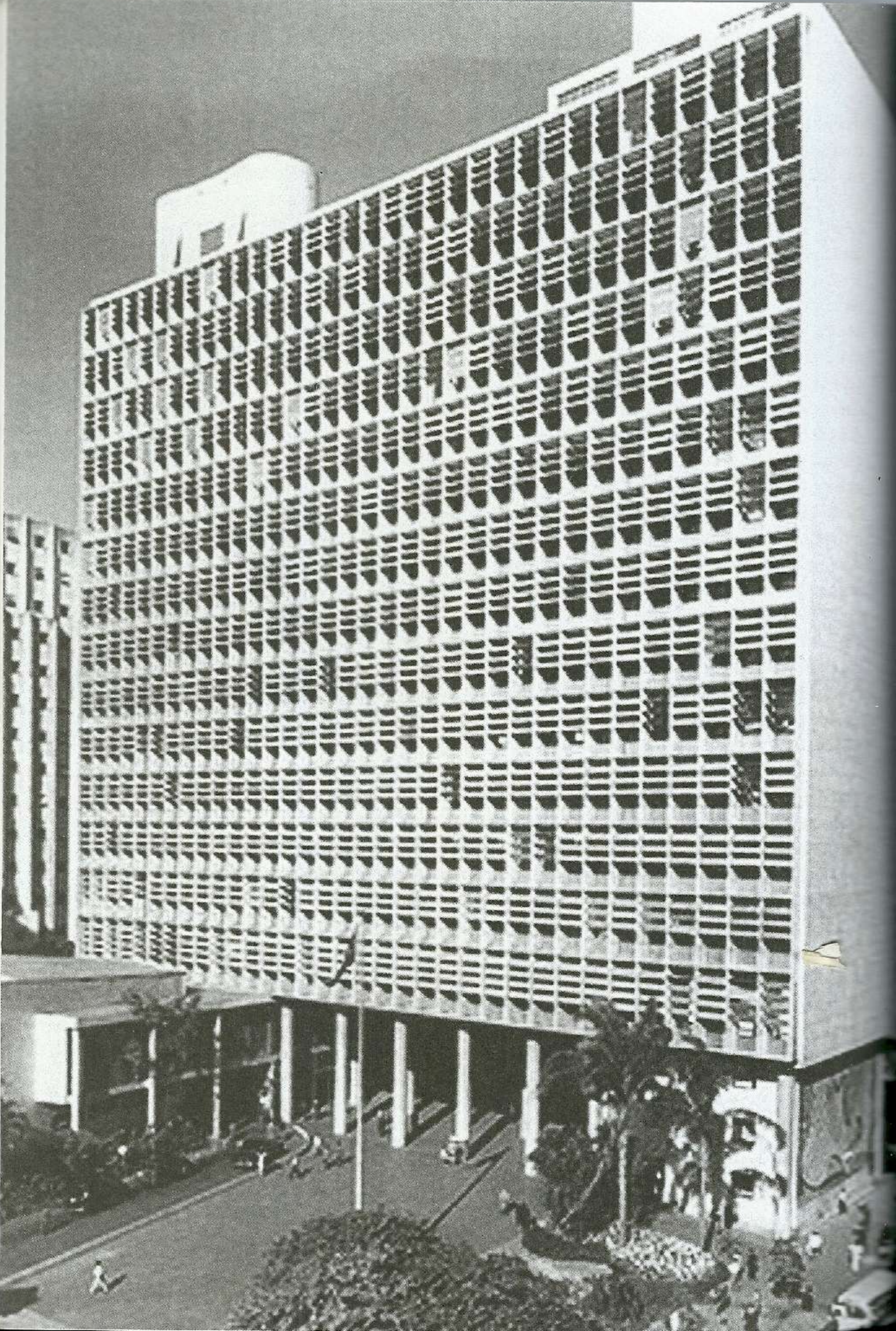
Concebido para ser a nova sede desse ministério estratégico, chefiado por Gustavo Capanema, o edifício era visto como a oportunidade de materialização simbólica da relevância política des[illegible]rea, daí o zelo na escolha da equipe que o realizaria. Abriu-se um concurso para escolha dos melhores projetos, vencido pelo célebre arquiteto neocolonial Archimedes Memória, fato que desagradou ao ministro. Ele desejava que o edifício simbolizasse uma ação voltada para o futuro, formadora do "novo homem", o que não encontrava no projeto vitorioso, em que se mesclavam elementos neoclássicos com um decorativismo marajoara de inspiração *déco*. Capanema anulou o concurso e convidou Lúcio Costa, cujo projeto havia sido inicialmente desclassificado, para conceber a nova sede, auxiliado pela equipe formada por Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, contando com a assessoria prestigiosa de Le Corbusier, o hoje célebre arquiteto modernista franco-suíço, que então possuía relativa projeção internacional.

O edifício constitui-se como uma primorosa síntese visual do Modernismo brasileiro. Por um lado, absorve elementos do paradigma internacional defendido por Le Corbusier, como o uso de pilotis para liberar o piso térreo, a fachada em vidro, a planta livre e os *brise-soleil* (anteparos móveis de metal para controle da insolação), fatores associados a um discurso progressista, voltado para a celebração do futuro. Por outro lado, relê e reinsere uma suposta "tradição" arquitetônica brasileira, na medida em que se vale de materiais como os azulejos brancos e azuis, concebidos por Portinari, para revestir as paredes externas do prédio; as nobres madeiras nacionais (como a sucupira) para a confecção do mobiliário; o lios português para revestir os pisos nobres; e ainda a gnaisse carioca para revestir as empenas, ambas pedras muito empregadas pelo escultores barrocos cariocas. Tais elementos materializavam a retomada imaginária de certo passado, consagravam o Barroco e os vestígios do período colonial de alguns estados, como Minas, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, enquanto o de outros estados, sobretudo de São Paulo e dos estados do Sul, muito marcados pela imigração, e do Norte, eram menosprezados[78].

Futuro e passado encontram-se entrelaçados tanto nesse emblemático edifício como no plano das políticas públicas patrimoniais que tomam ensejo também durante a Era Vargas. Criado em 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) tem como missão identificar os elementos culturais fundamentais à constituição de um "patrimônio nacional" e por ele zelar, por meio de instrumentos então criados, como os tombamentos. A mesma equipe à qual se confia a construção do edifício símbolo do "futuro da nação" é incumbida de levar a cabo o projeto de construir e chancelar uma memória pública e oficial para o país. A análise de Lauro Cavalcanti é esclarecedora: "Penso que os arquitetos modernos conquistaram a posição de dominantes, desde a década de 1940, ao vencerem o debate com

---

[78] Os modernistas consideram o período colonial o momento legítimo do passado "nacional", o que se percebe em sua positivação do Barroco, no discurso e nas políticas preservacionistas; já o século XIX e seus estilos associados (Neoclássico, Romantismo etc.) são duramente combatidos. Ver Sérgio Miceli, "Sphan: refrigério de nossa cultura oficial". In: *Intelectuais à brasileira*; Maria Cecília Londres Fonseca. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*; Paulo Cesar Garcez Marins. "Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista". In: Maria Alice Setubal. *Terra paulista: trajetórias contemporâneas*, pp. 135-65.



MARCEL GAUTHEROT
EDIFÍCIO DO MINISTÉRIO
DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
RIO DE JANEIRO
(ATUAL PALÁCIO
GUSTAVO CAPANEMA)
FOTOGRAFIA 48 X 36 CM
ACERVO INSTITUTO
MOREIRA SALLES

[illegible] oponentes neocoloniais e acadêmicos nas seguintes frentes: a construção de monumentos estatais para o Estado Novo, a instauração de um Serviço de Patrimônio responsável pela constituição de um capital simbólico nacional – com a seleção e a guarda das obras consideradas monumentos nacionais – e, finalmente, a proposição de moradias econômicas, para implantação, no país, de uma política de habitação popular."[79]

Controlando os discursos sobre futuro e passado, os modernistas contaram com o forte apoio do Estado para se impor e alçar uma legitimidade privilegiada. Diferindo de outros países da Europa, a arquitetura modernista brasileira estabeleceu-se por meio das encomendas públicas, embora sofressem forte concorrência de outros projetos vinculados a correntes modernas clacissizantes e *art déco*, como foi o caso daqueles vencedores para as sedes dos importantíssimos ministérios da Fazenda e do Trabalho[80]. Considerada negócio de Estado, a cultura doravante passava a contar com orçamento, procedimentos burocráticos, encomendas etc., o que exigia a criação de uma *intelligentsia*, um corpo tecnicamente qualificado para dar vazão a suas realizações[81]. Com isso, a Era Vargas inaugurou um campo frutífero de possibilidades para intelectuais, artistas e arquitetos, mas convém lembrar que isso se fez à custa de sua participação em um regime claramente autoritário. Este fato provoca desconforto ainda hoje aos historiadores, aos críticos que tendem a reiterar a adesão desses agentes a partir de suas próprias autorrepresentações, que minimizam as concessões feitas, destacando uma produção intelectual fundada em álibes nacionalistas, apostando que, como servidores de Estado, poderiam realizar obras importantes para a nação, exprimindo assim os anseios coletivos[82].

Crédulos de que tal Estado propiciava-lhes uma oportunidade única de realizações no plano material, intelectual e simbólico, muitos artistas e intelectuais de orientação modernista participaram do governo varguista. O Modernismo oficializa-se, passando a contar com grande reconhecimento nacional e mesmo internacional. Mas deve-se ressaltar que isso não faz dele o estilo oficial da Era Vargas, como por vezes se afirma, uma vez que encomendas respeitáveis, como os dois ministérios mencionados e outros de menor envergadura, também foram outorgadas a correntes divergentes, como a dos neocoloniais[83]. Também é preciso rever as análises que atrelam de modo simplista as práticas artísticas aos interesses políticos. Os graus de dependência entre artistas eram variáveis em função dos próprios capitais artísticos, políticos, sociais e econômicos que possuíam, de modo que é incorreto reduzir suas realizações a manifestações diretas de uma plataforma oficial. O caso de Cândido Portinari, o mais influente e afamado pintor desse

---

[79] Lauro Cavalcanti. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*, p. 10.
[80] Idem, ibidem, p. 12.
[81] Sergio Miceli. Op. cit., p. 216.
[82] A esse respeito, ler: Daryle Williams. *Culture Wars in Brazil: the First Vargas Regime, 1930-1945*.
[83] José Pessoa *et al.* (org.). *Moderno e nacional*; Lauro Cavalcanti, op. cit.; Mariana Bogosian. "Forma e conduta: uma leitura das prerrogativas de formação do novo trabalhador no Estado Novo, a partir da análise dos espaços das Escolas Práticas de Agricultura do Estado de São Paulo". XI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo (SHCU), Vitória, 2010; Carlos Kessel. *Arquitetura neocolonial no Brasil*, p. 233; Luciene Lehmkuhl. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português*.

CANDIDO PORTINARI
MESTIÇO, 1934
ÓLEO SOBRE TELA
81 X 65 CM
ACERVO PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO,
BRASIL. COMPRA DO
GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO, 1935
FOTO ISABELLA MATHEUS

período, é indicativo do quão complexas podem ser as relações entre arte e poder.

Aluno de destaque na Escola Nacional de Belas Artes, Portinari foi agraciado, em 1928, com o Prêmio de Viagem à Europa, fixando-se em Paris. Já então reconhecido por seus dotes como desenhista, retratista e pintor, sobretudo de temática brasileira, em 1934 a sua tela *Mestiço* foi adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. No ano seguinte, torna-se professor de pintura mural na recém-criada Universidade do Distrito Federal, sendo também premiado nos Estados Unidos, com a segunda menção honrosa na Exposição Internacional levada a cabo pelo Instituto Carnegie de Pittsburgh, pela pintura *Café*, que seria adquirida já em 1935 pelo Museu Nacional de Belas Artes. Tal acolhida junto aos principais museus do país evidencia o sucesso que o artista alcançara no campo artístico nacional. Como analisa Annateresa Fabris, grande estudiosa do pintor, ele angariara um consenso crítico em torno de suas exímias qualidades, devido ao conhecimento seguro do desenho e da composição advindos dos mestres do passado; à apropriação de elementos do Modernismo parisiense dos anos 1920, em sua fase menos demolidora e mais construtiva; e, finalmente, pelo seu modo particular de heroicizar tipos humanos populares, em especial mestiços e negros, mostrando afinidades com os discursos raciais então vigentes junto a setores da intelectualidade nacional, em breve chancelados como ideário estado-novista[84].

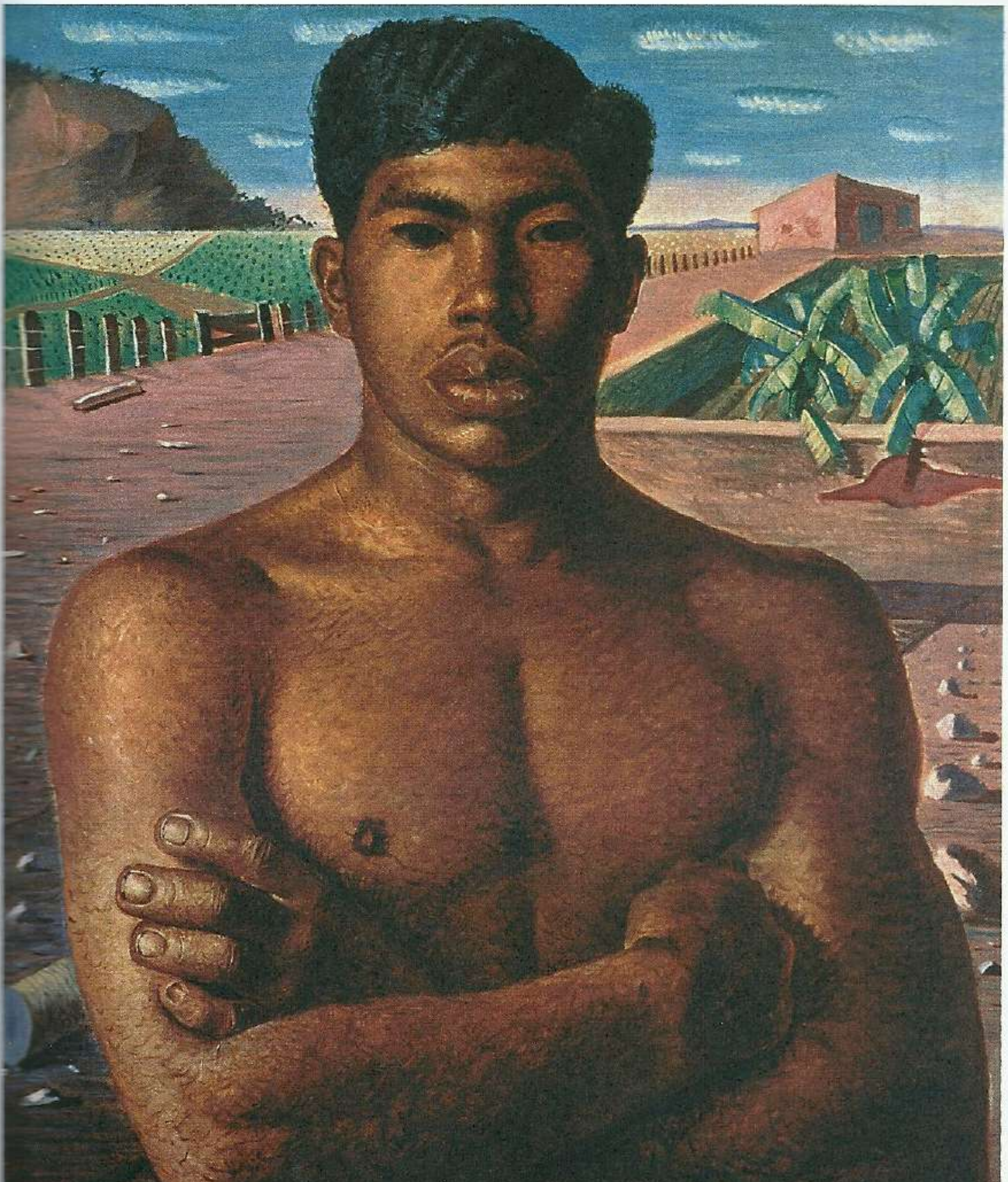
São tais injunções que levaram o ministro Capanema a convidá-lo para ser o executor das pinturas murais destinadas a figurar no interior de seu principal projeto arquitetônico: o Ministério da Educação e Saúde. Entre 1939 e 1944, o artista dedica-se à empreitada de narrar visualmente a história do país. Partindo das orientações do próprio ministro, Portinari realizou dez painéis, cada um figurando um dos momentos específicos dos diversos ciclos econômicos que configuraram a trajetória da nação, como *Pau-brasil*, *Borracha*, *Açúcar*, *Café* etc. No que se refere à temática, a ideia dos ciclos corresponde de modo perfeito à valorização da imagem do trabalho levada a cabo pelo Estado Novo. Mas do ponto de vista formal, Portinari pôde imprimir suas interpretações e estilo pessoais[85]. Combinando elementos clássicos e modernos, utilizando a deformação e elementos expressionistas, o artista cria tensões entre os planos compositivos, bem como entre a ideologia trabalhista e racial propagada pelo governo e a figuração particular de heroísmo que constrói nessa série. O pintor ousa ao representar os negros e mestiços como protagonistas da história do país, como homens e mulheres anônimos, força de trabalho expropriada, vitimad

Vale lembrar que o Estado Novo celebrava a mestiçagem por sua capacidade de plasmar a ideologia de um país harmônico, integrado. Com isso, dissimulava uma história perpassada

---

[84] Annateresa Fabris. *Candido Portinari*.

[85] Idem, ibidem, pp. 69-83.



por conflitos, explorações e violência que atingiram sobretudo as populações negras, índias e mestiças. Portinari não apenas os evita como ainda os agiganta, os monumentaliza. Tudo isso ocorre dentro de um conjunto encomendado pelo governo, edifício síntese de seus projetos simbólicos mais acalentados, relativos à educação e à saúde, fato que estampa as margens de liberdade possíveis para a criação, mesmo para os artistas e intelectuais partícipes do governo.

O Modernismo alcançou, sob os auspícios do Estado Novo, uma proeminência notável. Após o Ministério da Educação e Saúde, em que se firma um conjunto de nomes na arquitetura e nas artes plásticas, sucede-se o Conjunto da Pampulha (1942-43). O projeto, realizado em Belo Horizonte, consagra em definitivo Oscar Niemeyer como o expoente da arquitetura, e Portinari, como o da pintura modernista brasileira. Nos anos seguintes, outras encomendas de destaque seguem-se, como o Parque do Ibirapuera, em São Paulo, inaugurado em 1954, e, em momento posterior, Brasília (1956-60). Consagrado nacionalmente, o Modernismo é também exportado como "imagem do país".

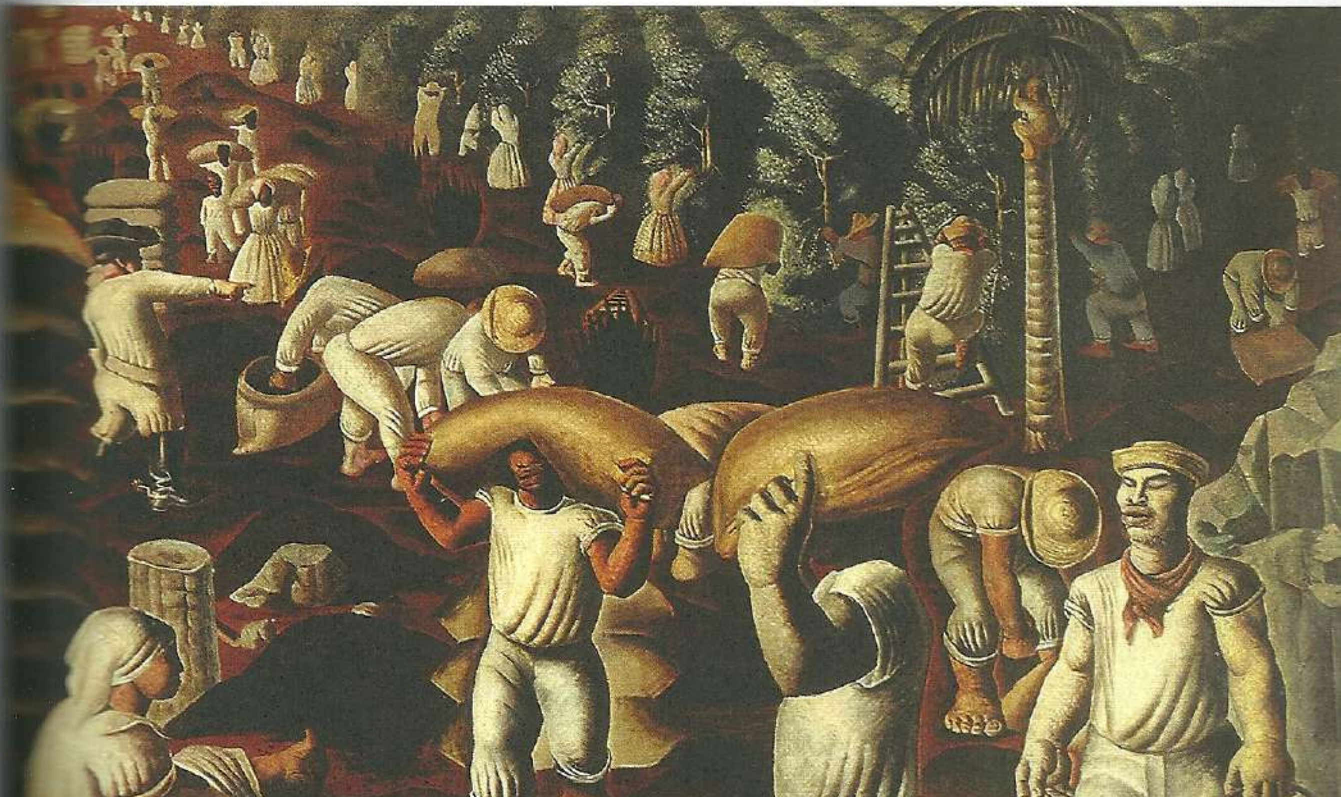
Dentro de um projeto político de aproximação dos Estados Unidos e da América Latina, fomenta-se uma série de eventos que visam elaborar uma imagem positiva do Brasil durante o Estado Novo. São realizadas exposições como "Portinari of Brazil", ocorrida em 1940 no Museu de Arte Moderna (Museum of Modern Art – MoMa) e a importantíssima "Brazil Builds", em 1942, realizada no mesmo museu e idealizada por Philipp Goodwin, curador da instituição, cujo catálogo tornou-se uma referência internacional sobre a arquitetura brasileira, sendo nele veiculadas imagens da arquitetura barroca e modernista brasileira; e, ainda, a participação do país na Feira Mundial de Nova York (1939-40), com um pavilhão projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Na década seguinte, Niemeyer e Portinari são em definitivo consagrados internacionalmente, por colaborarem no edifício sede das Nações Unidas. O arquiteto carioca é um dos coautores do projeto arquitetônico, e o pintor paulista realiza dois imensos painéis, representando a guerra e a paz. As batalhas haviam sido vencidas. O Modernismo impusera-se como cânon nacional incontestável até o ingresso das linguagens construtivas no país, com as bienais dos anos 1950[86].

Mesmo com as críticas contundentes que a partir daí passou a sofrer, a produção artística modernista manteve seu valor no mercado artístico, sua centralidade no sistema museal e nas grandes encomendas arquitetônicas, sua importância nas políticas patrimoniais, seu interesse para os estudiosos e sua presença enraizada no imaginário nacional do país. Para compreender o Modernismo hoje, somos convidados a remover com cautela as muitas e muitas camadas discursivas que o construíram como um objeto tão prestigioso, tão único, capaz de ser alçado à categoria de um produto "genuinamente nacional". Esses discursos que compõem a própria história do Modernismo brasileiro fomentam amores e ódios, certezas e preconceitos, disputas sobre a sua origem e o seu alcance, evidenciando a força desse legado no país, tornado já tradição e, como tal, exigindo uma reflexão crítica permanente.

---

[86] Entre a vasta bibliografia sobre esse tema, consultar: Maria Alice Milliet. "As abstrações". In: *Bienal Brasil século xx*; Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*.

CANDIDO PORTINARI
CAFÉ, 1935
ÓLEO SOBRE TELA
130 X 195 CM
MUSEU NACIONAL
DE BELAS ARTES
RIO DE JANEIRO



CONCRETISMO

CONSTRUTIVISMO / IDENTIDADE / CINEMA NOVO / BOSSA NOVA / FORMALISMO / NEOCONCRETISMO / MUSEU DE ARTE MODERNA / BIENAL DE SÃO PAULO / GRUPO RUPTURA / IVAN SERPA / MÁRIO PEDROSA / FERREIRA GULLAR / WALDEMAR CORDEIRO / MAX BILL / SUPREMATISMO / VANGUARDA / UNIVERSALISMO / ALMIR MAVIGNIER / HERMELINDO FIAMINGHI / ALUÍSIO CARVÃO / HÉLIO OITICICA / LUÍS SACILOTTO / LYGIA PAPE / GERALDO DE BARROS / LOTHAR CHAROUX / ANTONIO MALUF / ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA / AFFONSO EDUARDO REIDY / BURLE MARX / SÉRGIO MILLIET

GLÁUCIA KRUSE VILLAS BÔAS
DOUTORA EM CIÊNCIAS HUMANAS (SOCIOLOGIA) PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. PROFESSORA DO DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA E DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, ONDE COORDENA O NÚCLEO DE PESQUISA EM SOCIOLOGIA DA CULTURA. AUTORA DE *MUDANÇA PROVOCADA* E *A RECEPÇÃO DA SOCIOLOGIA ALEMÃ* (2006), *VOCAÇÃO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS* (2007) E DA COLETÂNEA *O MODERNO EM QUESTÃO*, (2008). COORDENOU A PESQUISA DOS DOCUMENTÁRIOS *FORMAS DO AFETO: UM FILME SOBRE MARIO PEDROSA* (2010) E *ALMIR MAVIGNIER: MEMÓRIAS CONCRETAS* (2006).

Os meados do século XX definiram-se, no Brasil, como um período de grande efervescência cultural. O Concretismo nas artes plásticas e na poesia, o Cinema Novo, a Bossa Nova e as proposições de grupos de teatro inovaram o fazer artístico e literário, inaugurando um debate marcado pela intelectualização e racionalização de suas linguagens específicas. Diferente do projeto modernista, que na década de 1920 tinha como foco principal a construção da nação, interessando-lhe tudo o que dizia respeito à brasilidade e ao "abrasileiramento dos brasileiros", como dizia Mário de Andrade, em 1950, o Concretismo renuncia à busca por um espírito nacional a caminho de si mesmo e, nos seus próprios contornos, tenta romper com o círculo de ferro imposto pela herança do programa das gerações anteriores para legitimar, no seu próprio tempo, concepções igualitárias, universalistas e progressistas.

A atitude combatente de escritores, artistas e cineastas, o formalismo de suas criações, o desejo de suprimir o intimismo dos experimentos artísticos, a ideia de transformá-los em produtos ou objetos causaram polêmicas e controvérsias que deram o tom das discussões sobre a cultura naqueles anos. De um lado, propunha-se uma arte "moderna", em que as formas se convertessem em ideias e deixassem de imitar a natureza, interpretando-a; de outro, buscavam-se mostrar as desigualdades e os contrastes sociais do país. Essas duas proposições entrelaçavam-se em uma discussão cujo ponto de partida era o universalismo moderno, fundado na ciência e na racionalidade. Apresentava-se na história cultural do país um debate denso que propunha a tarefa de repensar, sob novos moldes, o eterno dilema brasileiro: sua própria cultura e o universalismo da cultura ocidental moderna. A tensão que tradicionalmente envolvera a polêmica sobre a cultura brasileira e o universalismo tornou-se mais evidente com a reviravolta significativa que a valorização do universalismo provocou nos meios intelectuais e artísticos naquela época[1]. Somente nesse contexto de debates, discussões e novas proposições para a produção cultural é possível compreender a realização do projeto concretista.

Um dos propósitos da arte concreta era romper com a construção renascentista do espaço, fundada na perspectiva, para sublinhar a construção de uma linguagem abstrata que atendesse aos rigores da forma e criasse no público modalidades de percepção ainda inexistentes. As propostas das vanguardas não eram de pouca monta, ao visar subverter séculos de hábitos perceptivos e representativos[2]. Tal projeto de ruptura fazia parte de um movimento amplo de transformação conhecido como Construtivismo. Malevitch, um dos líderes do movimento suprematista, atuante na Rússia do início do século XX, advertia que a expressão da sensibilidade por meio da representação de um objeto não tinha valor para a arte. A construção de um mundo novo, o mundo da sensibilidade, prescindia dos objetos, das ideias e noções que fundamentavam a imitação da natureza na arte.

Na década de 1940, no campo artístico carioca e paulista, ecoavam ainda as disputas dos modernistas figurativistas com os adeptos da pintura acadêmica neoclássica, quando, no cenário das artes plásticas, irrompem críticos, artistas e historiadores em favor da arte concreta, a exemplo de Mário Pedrosa, Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar. Pode-se bem imaginar o impacto provocado pelas primeiras iniciativas que dividiram o Modernismo brasileiro em dois programas, um figurativo, outro concreto. Enquanto Mário Pedrosa abria o debate, em 1949, ao escrever a tese *A natureza afetiva da forma na obra de arte*, insistindo na relevância das "formas privilegiadas"[3], Waldemar Cordeiro liderava, em São Paulo, o Grupo Ruptura, cujo manifesto e exposição, em 1952, anunciavam as novas diretrizes da arte concreta. Anos depois, em 1959, foi Ferreira Gullar quem deu um passo a mais, distinguindo, em manifesto, o concreto do neoconcreto e marcando posição, no texto "Teoria do não objeto", ao definir o objeto artístico como "presentação", forma que aparece no mundo carregando em si sua própria significação[4]. Em um período curto de tempo, não só ocorreram mudanças nas posições do cenário artístico, integrado pelos pintores neoclássicos, figurativos e abstracionistas e concretos, como no interior do próprio movimento inovador e vanguardista multiplicaram-se as pelejas e as dissensões.

As justificativas para a nova concepção de arte eram variadas e, certamente, distintas umas das outras, se tomarmos os exemplos de Malevitch, Max Bill, Waldemar Cordeiro, Mondrian, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Gabo, Gropius, Van Doesburg ou Joaquim Torres Garcia[5]. Na escrita desses artistas e críticos há, porém, proximidades significativas, que dizem respeito a abstração e intelectualização, associadas a uma economia de sentimentos e emoções em favor da rentabilidade dos materiais e objetivação das criações artísticas. As vanguardas concretistas associaram suas proposições estéticas à criação de um mundo e um homem afeitos à experimentação, e à invenção de formas expressivas que tornassem visível o invisível[6]. Essa maneira de conceber a arte estimulou, entre seus intérpretes e historiadores, a crença numa relação de causa e efeito entre o mundo moderno, industrial, impessoal e objetivo, no qual imperam a ciência e a tecnologia, e o aparecimento do Concretismo. Dele estavam excluídos os sentimentos, a poética e a fantasia.

---

[1] Ver Gláucia Villas Bôas. *Mudança provocada: passado e futuro do pensamento sociológico*.

[2] Ver Claude Lévi-Strauss. *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962, e Carlo Severi. "A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss". *Sociologia & Antropologia*, v. 1, nº 2, nov. 2011, Rio de Janeiro, UFRJ, pp. 53-72.

[3] Note-se que, antes da escrita da tese, Pedrosa redigiu, ainda em Nova York, dois textos sobre a obra de Calder, por ocasião da primeira exposição do artista nos Estados Unidos, em 1944, e uma terceira, em 1948, por ocasião da exposição no Rio de Janeiro. Ver Otília Arantes. *Modernidade cá e lá*, pp. 49-90.

[4] Ferreira Gullar. "Teoria do não objeto". In: Aracy Amaral (org.), *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, pp. 85-94. Ver também: Sérgio Bruno Martins. "Phenomenological Openness. Historicist Closure". *Third Text*, v. 26, nº 1, jan. 2012, pp. 79-90.

O Concretismo valorizou a forma, a linha, a cor e o plano em detrimento das representações figurativas. Delaunay dizia que, "enquanto a arte não se libertar do objeto, ela é descrição, literatura, reduzindo-se à utilização de meios de expressão equivocados, escravizando-se à imitação"[7]. As palavras do artista expressam bem o teor da nova concepção que foi se impondo nas artes plásticas ao longo do período do pós-guerra, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. A experiência concretista[8] estabeleceu a concorrência entre dois programas estéticos. Em contraste com o primeiro programa, que adotou o figurativismo de viés expressionista e cubista com o objetivo de representar a nação brasileira, os artistas concretos dedicaram-se à busca de "formas privilegiadas", o que, para alguns, a exemplo de Almir Mavignier, significava liberdade de expressão[9]. Libertar-se da imitação da natureza e deixar de procurar a brasilidade a cada passo, atribuindo à arte um caráter universal, passou a ser o ideal almejado por muitos daqueles que transitavam nos circuitos das artes plásticas.

Max Bill argumentava que a matemática sempre fora a base da arte e deveria ser utilizada em suas novas proposições para preencher as necessidades do mundo sentimental dos tempos modernos. Artista suíço radicado na Alemanha, cujas ideias repercutiram fortemente no Brasil, através de viagem ao país e do prêmio concedido na I Bienal de São Paulo, em 1951, Max Bill escreve de forma poética sobre o apoio visual necessário ao pensamento humano, em particular ao pensamento matemático, diante do ilimitado: "É então que a arte intervém. Desde este momento, a linha clara se torna indefinida, enquanto o pensamento abstrato, invisível, surge como concreto visível. Espaços desconhecidos, axiomas quase inacreditáveis, adquirem realidade e se começa a caminhar por regiões que antes não existiam: a sensibilidade se amplia; espaços até há pouco desconhecidos e inimagináveis começam a ser conhecidos e imaginados."[10]

No Brasil, o surgimento do Concretismo é atribuído ora às influências dos movimentos estrangeiros de renovação da linguagem artística na primeira metade do século XX, ora à força da industrialização e urbanização acelerada dos anos 1950. Contudo, as ações e a dimensão discursiva dos atores que participaram do projeto da arte concreta no Rio de Janeiro e em São

---

[5] Remeto o leitor à introdução de Fernando Cocchiarale e Anna Bela Geiger em *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*.

[6] Paul Klee, *Sobre a arte moderna e outros ensaios*, p. 43.

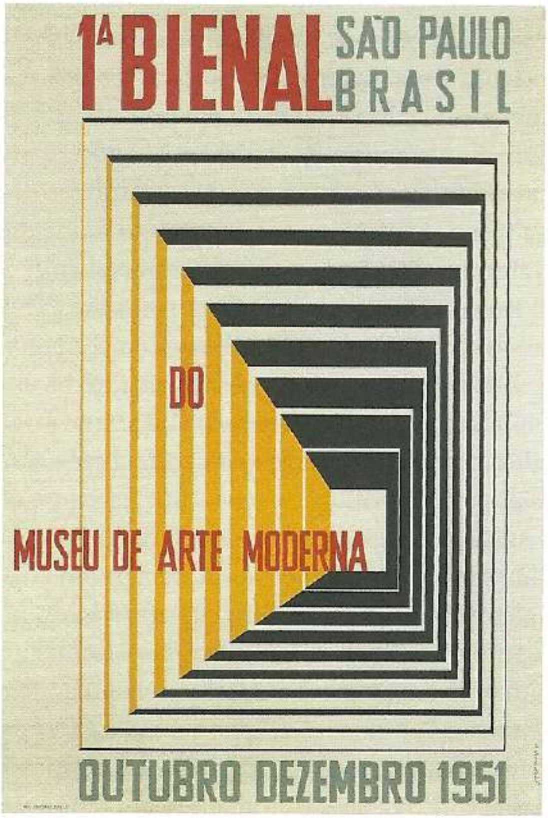
[7] Robert Delaunay. "Sobre a luz". In: Paul Klee, op. cit., pp. 78-9.

[8] Utilizo os termos "concretismo" e "arte concreta" para definir um padrão estético que recusa a representação da natureza e valoriza a construção de formas, linhas, cores, planos e ritmos, ao recolocar o problema da bidimensionalidade do espaço pictórico.

[9] Nina Galanternick. *Almir Mavignier. Memórias concretas* (26').

[10] Aracy Amaral (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, p. 52.

ANTONIO MALUF
CARTAZ 1ª BIENAL
DE SÃO PAULO
ARQUIVO HISTÓRICO
WANDA SVEVO
FUNDAÇÃO BIENAL
DE SÃO PAULO



Paulo concorreram muito para a imposição do novo padrão estético. Um conjunto diferenciado de atividades incluía a produção dos artistas, mas também os ateliês, as exposições, as galerias, os museus, o mecenato oficial e privado, a crítica de arte, a imprensa, o público e o mercado. Nas décadas anteriores (1930-50), houve maior intercâmbio de brasileiros (curadores, artistas, críticos, colecionadores, banqueiros, diplomatas, historiadores da arte) com centros, museus e instituições estrangeiros. Fosse devido à política norte-americana de aproximação com países da América Latina por meio da cultura[11], fosse devido à criação, em 1949, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) – um ano após o aparecimento da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), pela Unesco –, fato é que não apenas as viagens ao exterior aumentaram, como diversificou-se a direção desses deslocamentos, habitualmente voltados para Paris. Tome-se como exemplo dos contatos e da proximidade com instituições estrangeiras a correspondência de Raymundo Castro Maia, Henrique Mindlin, Sérgio Milliet, Niomar Moniz Sodré, Josias Leão, Francisco Matarazzo e Maria do Carmo Nabuco com Nelson Rockefeller, presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, e com Renée d'Harnoncourt, seu diretor executivo, sobre a contribuição norte-americana à criação de museus de arte moderna no país[12]. Vale ressaltar a participação ativa dos críticos de arte brasileiros (Mário Pedrosa, Antônio Bento, Sérgio Miliet, Mário Barata) e estrangeiros (Giulio Argan, Meyer Shapiro, Tomás Maldonado, James Sweeny, Herbert Read, Serge Guilbaut, Raymond Cogniat) na AICA e ABCA[13]. Nada se igualou, entretanto, à criação da Bienal de São Paulo no que concerne à superação do isolamento dos brasileiros, que a partir desse evento puderam passar a apreciar e conhecer obras e artistas estrangeiros no seu país. "As Bienais foram da maior importância. Seria preciso muitas viagens à Europa e a visitação a inúmeros museus para que se pudesse estabelecer o confronto cultural e a didática proporcionada pelas Bienais. A abstração geométrica e a informal tiveram nas Bienais o seu maior apoio"[14].

---

[11] Ver Marcelo Mari. *Estética e política em Mário Pedrosa*.
[12] Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, pp. 145-92.
[13] Sobre a AICA, ver *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art /AICA*.

Por fim, o rompimento dos grupos de esquerda com o realismo soviético e a publicação do "Manifesto por uma arte revolucionária independente" deu liberdade de escolha a artistas e críticos, ampliando seus contatos e suas relações. Resultado da aproximação dos surrealistas com os trotskistas, inspirado por Trotski, o documento foi assinado por Diego Rivera e André Breton e publicado na *Partisan Review* em 1938, em Nova York. A divisão entre os grupos favoreceu maior abertura das esquerdas quanto às representações e expressões artísticas, incluindo as manifestações não figurativas da arte. O trânsito entre indivíduos, instituições e grupos pertencentes aos meios artísticos de cidades e países diferentes foi um dos eixos centrais das mudanças ocorridas, sendo preciso levá-lo em conta para uma análise acurada do surgimento do Concretismo no Brasil.

Mas não se poderiam aqui rastrear todos os passos do trânsito de grupos e indivíduos que levaram a autorizar o Concretismo como concepção artística legítima, nem mapear as condições materiais e físicas dos espaços expositivos, nem a qualidade da transmissão das práticas artísticas nos ateliês, nem as manifestações críticas, os textos e as entrevistas que constituíram o que se denomina Concretismo. Por isso, apresentamos dois eixos importantes para a compreensão desse capítulo da história da arte brasileira. O primeiro mostra o surgimento dos museus e das galerias, espaços de exposição que foram cedendo lugar para a exibição de obras modernistas concretas; o segundo expõe fatos e discursos decisivos para o reconhecimento e a imposição da arte concreta. Focaliza-se, primeiro, a importância da polêmica sobre arte e loucura, oriunda das exposições dos internos/esquizofrênicos do Ateliê do Engenho de Dentro, e o surgimento da liderança de Mário Pedrosa na crítica de arte, ao que se acrescenta a relevância do Ateliê Livre de Pintura de Ivan Serpa, sediado no Museu de Arte Moderna, na formação, identidade e reconhecimento dos artistas concretos no Rio de Janeiro. Em um segundo momento, foca-se a trajetória de Waldemar Cordeiro à frente do Grupo Ruptura, suas ideias e pelejas, juntamente com a recepção das ideias de Max Bill e a fundação da Bienal de São Paulo, na configuração do Concretismo nessa cidade, e, *last but not least*, a querela do Concretismo *versus* Neoconcretismo, liderada por Ferreira Gullar, que separa os concretos em dois grupos.

MUSEUS, GALERIAS E ESPAÇOS DE EXPOSIÇÃO

A exibição das obras dos artistas modernos figurativos ou concretos deve-se, em larga escala, à abertura de museus, galerias e espaços de exposição nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Sem essas instituições, as artes visuais não se posicionariam no mundo. Para se ter uma ideia da escassez desses espaços nas metrópoles brasileiras, considere-se que, no Rio de Janeiro, as exposições de artistas modernos, na década de 1930, eram montadas em salões de livrarias, hotéis (a exemplo do Hotel Palace, na Avenida Rio Branco, que promoveu a primeira exposição individual de Tarsila do Amaral, em 1929), em bibliotecas (Biblioteca Nacional), clubes (Itatiaia Country Club), escolas (Liceu de Artes e Ofícios) e hospitais (Policlínica do Rio de Janeiro). Durante décadas, o Salão Nacional de Artes Plásticas da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) era o evento de maior importância na cidade. Expunha obras e premiava artistas com viagens pelo país e ao exterior, privilegiando a pintura e a escultura neoclássicas. Somente em 1931 o Salão Revolucionário ou Salão do Século, organizado por Lúcio Costa, então diretor da ENBA, aceitou obras acadêmicas e modernistas para a XXVIII Exposição Geral de Belas Artes, lançando, em âmbito nacional, as novas tendências da arte, representadas por Cândido Portinari, Ismael Nery, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Brecheret e Flávio de Carvalho, entre outros. A exposição causou polêmica e separou em definitivo acadêmicos de modernistas, que passaram a exibir suas obras em espaços distintos e de maneira diferente. As paredes das salas dos modernos foram cobertas com painéis de aniagem; a disposição individual de suas obras fez ressaltar sua autoria, permitindo melhor visão dos quadros, o que não ocorreu nos espaços dos "acadêmicos", cujos quadros, pendurados uns sobre os outros, dificultavam o foco em apenas uma das telas[15].

---

[14] Hermelindo Fiaminghi, "Entrevista". In: Geiger e Cocchiarale, *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, p. 134.

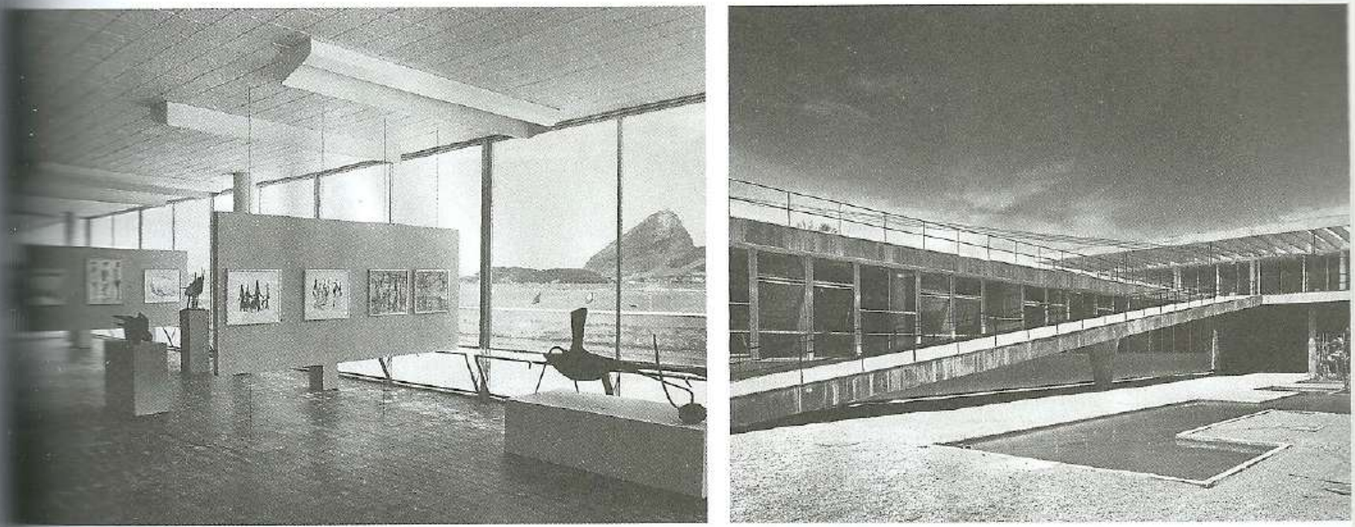
A conquista de espaços de exposição ganhou novos contornos com a criação da Galeria do Instituto Brasil–Estados Unidos (IBEU), em 1937, no Rio de Janeiro. Uma instituição privada, voltada para o intercâmbio cultural entre os dois países, teve, na figura do crítico de arte Marc Berkowitz, uma liderança incansável. Russo, radicado nos Estados Unidos, ele trabalhava com Nelson Rockefeller no Departamento de Relações Culturais, cuja política de proximidade com os países da América Latina, por meio da cultura, incluía a organização de exposições de artistas norte-americanos e brasileiros. Para tanto, era necessária a criação de uma instituição brasileira. No Brasil, Berkowitz foi responsável pela aliança entre o IBEU e o IAB (Instituto dos Arquitetos do Brasil), por meio de negociações com Oscar Niemeyer. O Instituto associou-se também ao Ministério da Educação e Saúde, uma vez que não tinha um espaço próprio[16]. Em 1951, funcionou em uma casa no bairro do Flamengo, onde permaneceu até a inauguração de sua galeria, em 1960, em Copacabana. Promoveu as exposições de Alexander Calder em 1948; a primeira exposição individual de Ivan Serpa, em 1951; e abrigou a primeira exposição do Grupo Frente, um dos marcos da virada carioca na direção do Concretismo, em 1954. Não há dúvida quanto ao seu papel na criação de um público para as artes plásticas, em especial para a recepção dos jovens pintores concretos.

Ainda na década de 1940 surgiram galerias que expunham os objetos artísticos com fins comerciais, como a Galeria Askanazy, voltada para a arte moderna. Foi a primeira a ser aberta na cidade, em 1945. Dois anos depois, surgia a

---

[15] Ver Lúcia Gouvêa Vieira. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional.*

[16] Ver Tarcila S. Formiga. *Uma experiência no campo artístico carioca.*



MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1958
ACERVO MAM, RJ
FOTOS AERTSENS MICHEL

Galeria Tenreiro, onde Joaquim Tenreiro vendia seus móveis e sua produção de *design*, assim como trabalhos de seu círculo de amigos[17]. No bairro de Copacabana surgiram: a Petite Galerie, em 1953; a Galeria Vila Rica, em 1956; a Galeria Barcinski, em 1957; e a Galeria Bonino, em 1960. Já a Galeria Dezon foi aberta em Botafogo, em 1954. Essas galerias promoviam exposições, concedendo espaço para os modernos, mas funcionavam, ao mesmo tempo, como antiquário, loja de móveis e objetos de *design*. As artes plásticas não logravam ainda uma autonomia no mercado em que eram comercializadas, na maioria das vezes, como objetos decorativos. Somente no final da década de 1950 tornaram-se autônomas e profissionais[18].

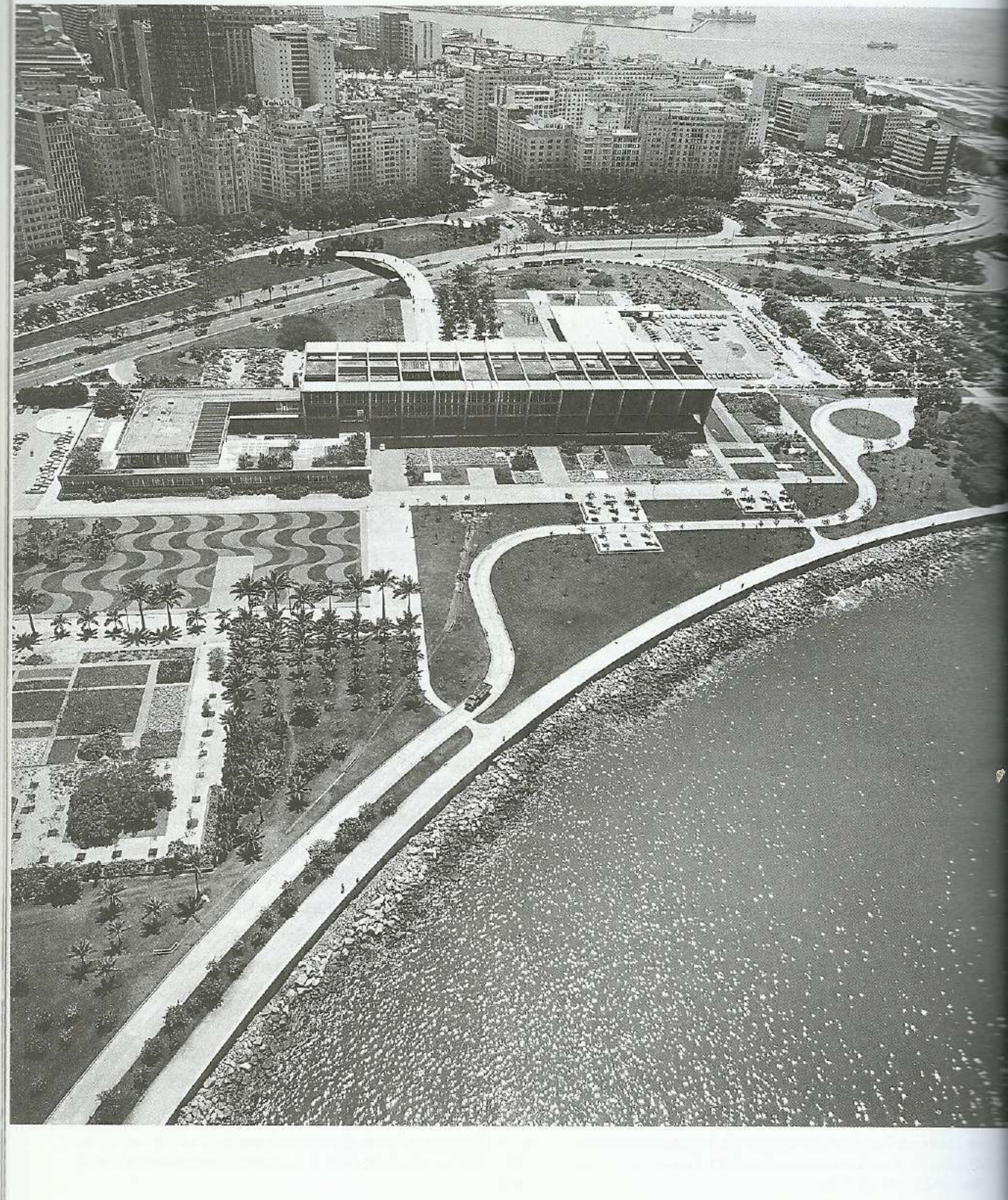
A criação do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1948, foi possivelmente o acontecimento de maior importância para o Concretismo na cidade. Diplomatas, colecionadores, banqueiros, ministros de Estado, críticos e poetas, ao todo dezenove sócios assinaram a ata da reunião realizada em 3 de maio daquele ano, estabelecendo um estatuto para a sociedade civil. Aos primeiros sócios fundadores juntaram-se, posteriormente, mais duzentos. Raymundo Ottoni de Castro Maya foi aclamado seu primeiro presidente e, em 1949, o museu abria suas portas ao público em sua sede provisória, instalada no último andar do Edifício Boavista, na Avenida Presidente Vargas, projetado por Oscar Niemeyer.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro experimentou duas orientações diversas nos seus primeiros anos: a do empresário e colecionador Raymundo de Castro Maya (1948 a 1952) e a de Niomar Moniz Sodré, esposa de

---

[17] Joaquim Tenreiro participou do Núcleo Bernardelli, criado em 1931, como alternativa para o ensino da Escola Nacional de Belas Artes.

[18] Ver Maria Lucia Bueno, *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos* 1950-1960, p. 289.


Yakult

MARCEL GAUTHEROT
ATERRO DO FLAMENGO
ROBERTO BURLE
MARX, 1953, RIO
DE JANEIRO
ACERVO INSTITUTO
MOREIRA SALLES

Raul Bittencourt, proprietário do jornal *Correio da Manhã*, de grande circulação na cidade (1952-58). Sob a direção de Niomar Sodré, o MAM foi transferido para um espaço provisório no Ministério da Educação e Cultura (MEC), projetado por Oscar Niemeyer. O projeto da atual sede do museu, de autoria de Affonso Eduardo Reidy, no Parque do Flamengo, foi realizado durante a gestão de Niomar Sodré, com a condução de Carmem Portinho, engenheira casada com Reidy e braço direito de Sodré. A sede do museu foi inaugurada em 1958[19].

Na cidade de São Paulo, a intensidade das mudanças no campo artístico ficou marcada pela criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), do Museu de Arte Moderna (MAM) e da Bienal em finais da década de 1940. Nas décadas anteriores, os salões promovidos pela Sociedade Paulista de Belas Artes e pelo Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo ficaram conhecidos como importantes espaços de exposição. Apoiando de início obras de formato acadêmico, acabam recebendo os modernistas, como Anita Mafaltti, Antônio Gomide, Flávio de Carvalho, Lívio Abramo, entre outros. O Clube dos Artistas Modernos (CAM), criado por Flávio de Carvalho, o Salão de Maio e a Família Artística Paulista constituíram, na década de 1940, importantes instituições voltadas para a promoção da exposição das obras. Além disso, em São Paulo, ficou famosa a Galeria Prestes Maia, inaugurada pela prefeitura paulista. As galerias Domus (1947), Ambiente (1951) e São Luiz (1959) desempenharam importante papel na comercialização das obras de arte.

A criação de dois museus, porém, modificou em definitivo o campo artístico paulista. O primeiro foi o Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947 por Assis Chateaubriand, grande empresário da mídia impressa e radiofônica que se uniu ao galerista, colecionador e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi, casado com a arquiteta Lina Bo Bardi. Entre outras iniciativas, o Masp criou uma escola de desenho industrial no seu Instituto de Arte Contemporânea. Um ano depois, em 1948, era criado o Museu de Arte Moderna de São Paulo por Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo Matarazzo. Proprietário da Metalúrgica Matarazzo/Metalma e casado com Yolanda Penteado, que provinha das elites da cafeicultura paulista, os dois atuaram juntos na realização de projetos no campo das artes. Com a participação de Sérgio Milliet e Antonio Candido no seu conselho, o MAM criou a Bienal de São Paulo, em 1951, uma das mais relevantes instituições voltadas para a arte no país, a qual, como foi visto, propiciou o intercâmbio com artistas de diversas nações, dinamizando os meios artísticos nacionais e internacionais. Assim como o MAM carioca, o MAM da capital paulistana criou vários cursos, organizou palestras e sessões de cinema, abrigando as vanguardas artísticas e promovendo

---

[19] Sobre a fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ver Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. Op. cit.

OSCAR NIEMEYER
OCA, PARQUE
IBIRAPUERA, SP
FOTO NELSON KON

exposições de arte concreta. Promoveu a primeira exposição, em 1952, do Grupo Ruptura, composto por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Fejer, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw, considerado um dos marcos da arte concreta. O Manifesto Ruptura, distribuído na exposição, clamava pelo rompimento com o naturalismo "de todas as variedades e hibridações".

O surgimento dos espaços expositivos esteve estreitamente relacionado com os projetos arquitetônicos e urbanísticos que tomaram conta das duas cidades. Lembre-se a construção do Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer, onde hoje funcionam o Museu de Arte Moderna, a Oca, a Bienal de São Paulo; e ainda a construção do Parque do Flamengo, dotado de projeto paisagístico de Burle Marx, que abriga em uma de suas pontas, próxima ao centro da cidade, o Museu de Arte Moderna. Nesse cenário de espaços projetados e edificações arrojados transitavam os adeptos das vanguardas concretistas.

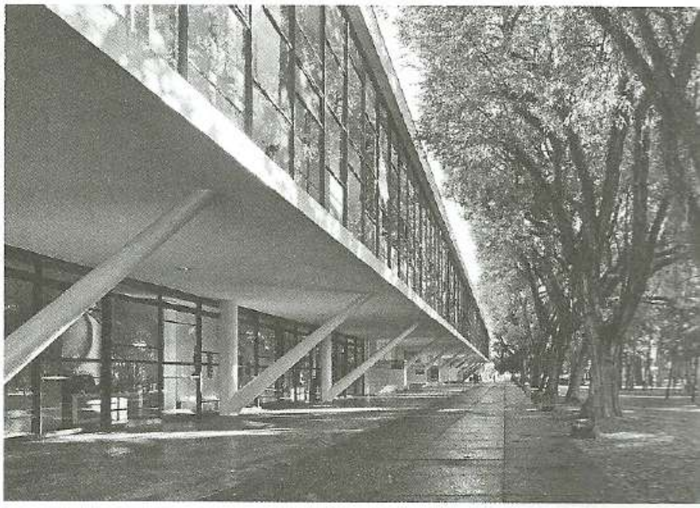
O SURGIMENTO DOS ARTISTAS CONCRETOS

Não foram poucas as pelejas entre figurativos e concretos. A natureza dessas polêmicas revela as adversidades e os obstáculos à realização do projeto concretista. Em prefácio intitulado "Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da teoria da abstração", Otília Arantes chama a atenção para a resistência ao abstracionismo, afirmando que "não se concebia entre nós atividade cultural que não estivesse a serviço da *figuração* do país, que não fosse ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e consolidação da *imagem* do país ainda muito incerto de si mesmo – pintar era ajudar a descobri-lo e edificar em parcelas uma nação diminuída pelo complexo colonial [...]. Enquanto o primitivismo cubista e a deformação expressionista de nítida índole social pareciam ajustar-se a esse programa de transposição plástica do país, imaginava-se que, com a abstração, seríamos obrigados a renunciar a tudo isso, que uma tradição a duras penas seria erradicada da noite para o dia como sugeria um novo começo da *capo*"[20].

O comentário de Otília Arantes confirma a concorrência que se estabeleceu entre o figurativismo de viés expressionista e cubista e o abstracionismo geométrico e/ou Concretismo. Ao qualificar a insurgência do Concretismo de prematura, Arantes indica outro problema. É verdade que os modernistas figurativos mal haviam se rebelado contra a arte acadêmica capitaneada pela Escola Nacional de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro, como evidencia o impacto do Salão de 31, organizado por Lúcio Costa. Havia uma urgência em promover condições propícias à produção de uma arte nacional que não poderia estar sujeita às concepções convencionais e rígidas do fazer artístico, conforme exigia a direção da ENBA. O projeto concretista enfrentava duplamente a posição consolidada da Escola Nacional de Belas Artes, contando como aliados com os modernistas figurativos, ao mesmo tempo que os combatia. Diga-se ainda, em favor da clareza da posição dos concretos na luta pelo reconhecimento, que a questão política da qual os adeptos da figuração estavam imbuídos, longe de ser uma questão de pouca monta, era o problema fundamental da tradição intelectual brasileira, que oscilava entre os valores singulares da cultura brasileira e o universalismo dos valores e das formas sociais da modernidade.

Nesse contexto foi criado, no Rio de Janeiro, o Ateliê do Engenho de Dentro, como parte do

OSCAR NIEMEYER
PILOTIS DO MAM
PARQUE IBIRAPUERA, SP
FOTO NELSON KON



---

[20] Otília Arantes. *Forma e percepção estética*: textos escolhidos.

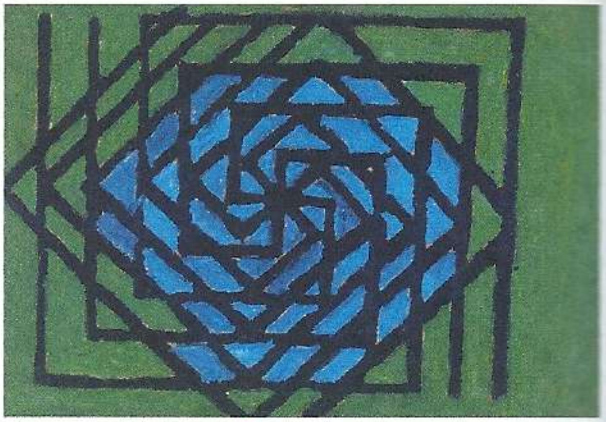
Setor de Terapia Ocupacional do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II, dirigido pela psiquiatra Nise da Silveira[21]. A montagem do setor deve-se a Almir Mavignier. Ele orientava os pacientes a pintar e desenhar. Logo angariou a simpatia e o interesse de Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Mário Pedrosa, com os quais conviveu durante seis anos, de 1946 a 1951. Acompanhou e discutiu com outros artistas e críticos a qualidade das obras dos artistas/internos do Ateliê, a exemplo de Lygia Pape e Leon Dégand, diretor do MAM paulista. As primeiras exposições da produção dos pacientes esquizofrênicos, realizadas em 1947 e 1949, no MEC e no MAM de São Paulo[22], renderam uma polêmica de dois anos na imprensa carioca e paulista. Nelas não aparecem as palavras "Concretismo" ou "Construtivismo", porém o termo "Modernismo" dividia os críticos, que debatiam, calorosamente, os limites entre a normalidade e a anormalidade, a arte e a razão, o academicismo e a experimentação. Discordavam quanto às questões de autoria e do estatuto do artista. Que obras poderiam ser consideradas como sendo de arte? Argumentavam com veemência que entre os doentes não havia nenhuma atribuição de sentido, muito menos a intenção de compor uma obra de arte. Os trabalhos dos internos do Engenho de Dentro não poderiam ser classificados no campo das artes, porque àqueles pintores faltavam discernimento, razão e vontade. Os críticos não tinham posições idênticas quanto aos limites entre normalidade e anormalidade. Para alguns, a razão não era mais suficiente para fundamentar o juízo artístico, desde que a psicanálise, a crítica bergsoniana e o Surrealismo se difundiram nos meios intelectuais no século XX.

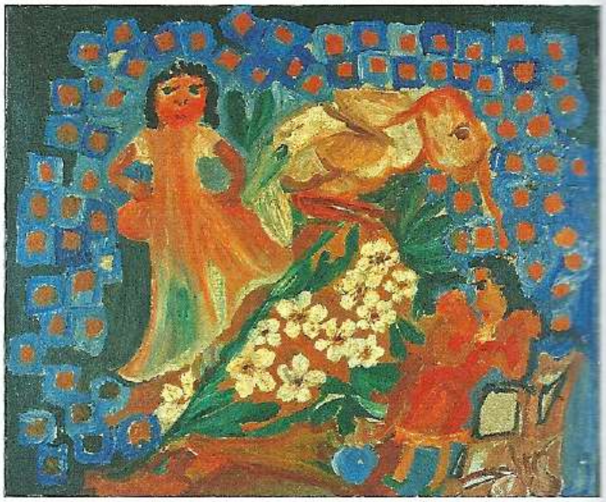
FERNANDO DINIZ
SEM TÍTULO, 1957
GUACHE SOBRE PAPEL
33,2 X 48,3 CM

ADELINA GOMES
SEM TÍTULO, 1952
ÓLEO SOBRE TELA, 41 X 32 CM

PÁGINA AO LADO
EMYGDIO DE BARROS
UNIVERSAL, 1948
ÓLEO SOBRE TELA
104 X 108 CM

FOTOS ACERVO MUSEU DE IMAGENS DO INCONSCIENTE

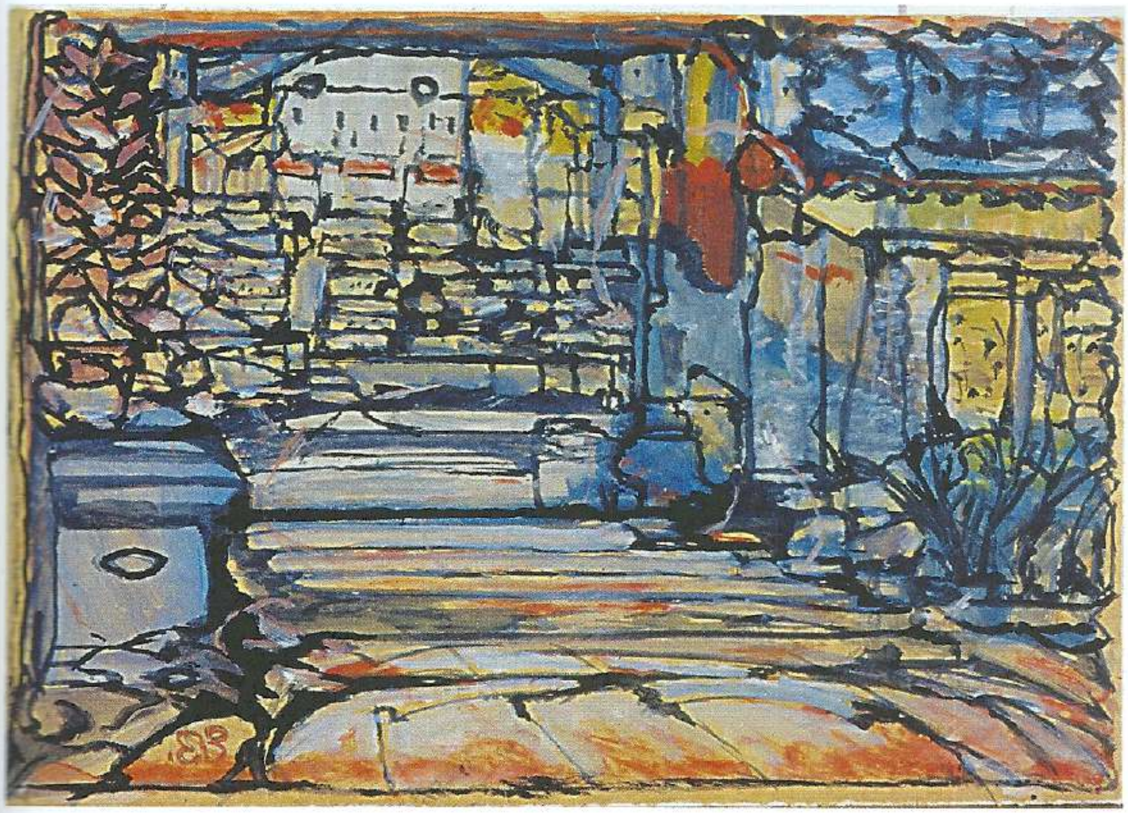




---

[21] Gláucia Villas Bôas. "A estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca: 1946-1951". *Tempo Social*, v. 20, nº 2, nov. 2008.

[22] Sobre as obras dos internos, ver catálogo da exposição *Images of the Unconscious from Brazil*, *Confluência de Culturas*, Câmara Brasileira do Livro, São Paulo, 46ª Feira do Livro de Frankfurt, 1996.

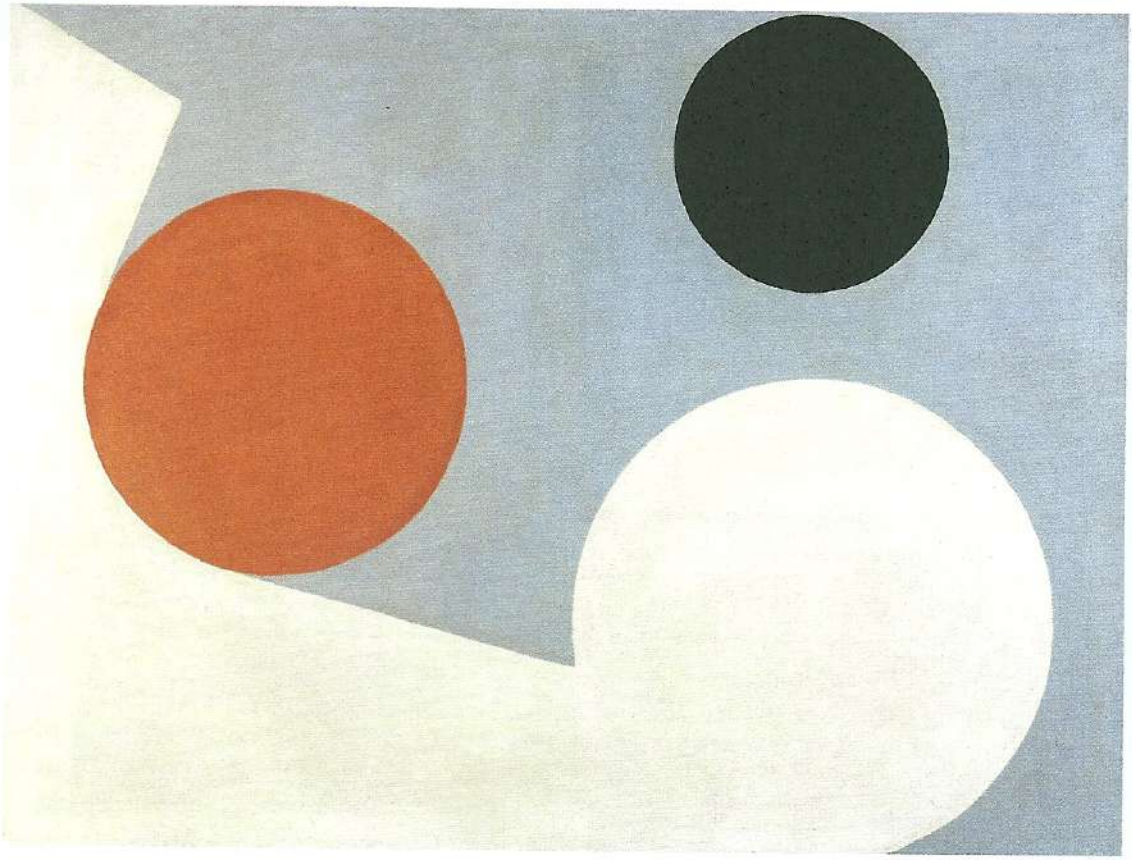


O crítico paulista Sérgio Milliet posicionou-se, distinguindo os elementos estéticos dos sociológicos, históricos e psicológicos das obras expostas. Apostando nessa distinção, mostrou que, entre os nove artistas do Ateliê que expuseram suas obras no MAM de São Paulo, quatro apresentavam obras de grande valor artístico, enquanto a dos restantes demonstravam apenas expressividade. A loucura não era, para o crítico, condição *sine qua non* para a confecção de trabalhos com valor artístico, com o que concordava Nise da Silveira, autora do texto do catálogo da exposição: "Haverá doentes artistas e não artistas, assim como entre os indivíduos que se mantêm dentro das imprecisas fronteiras da normalidade só alguns possuem a força de criar formas dotadas do poder de suscitar emoções naqueles que as contemplam."[23]

Ao lado de Adelina Gomes, Fernando Diniz, Carlos Petuis, Arthur Amora, Kleber, Raphael e Isaac Liberato, Emydio de Barros foi um daqueles pintores internos que causavam espanto e emoção. Pintor de memória, segundo Mavignier, produzia tela sobre tela sem interrupção. Era preciso sempre dar-lhe mais telas. Mais de uma década depois das primeiras exposições, Mário Pedrosa escrevia sobre sua pintura, ressaltando a composição e

---

[23] Ferreira Gullar. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde.*



IVAN SERPA
FORMAS, 1951
ÓLEO SOBRE TELA
97 X 130,2 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA/USP

o desenho além da distribuição das cores por massas e linhas cromáticas: "Raros entre os raros, no Brasil, ele compõe pela cor, como mandava Cézanne, e daí seu 'impressionismo' ter estupenda solidez estrutural. Seu *Jarro de flores* é, sem favor, uma obra-prima da pintura brasileira", advertia o crítico[24].

No debate sobre arte e loucura, destacou-se a crítica de Mário Pedrosa. Ele assumiu posição distinta de seus colegas Quirino Campofiorito, Rubem Navarra e Sérgio Miliet, ao defender o caráter artístico dos desenhos e da pintura dos internos. Afirmava que a quebra dos cânones renascentistas, com o advento da pintura moderna, havia gerado uma incompreensão no que se refere à concepção de arte. Advertia que a criação artística estava relacionada com a imaginação, a intuição, a sensibilidade, desvinculando-se cada vez mais dos cânones convencionais. As experimentações eram fundamentais para que um indivíduo aprendesse com suas emoções e "pusesse no mundo" formas que transmitissem modos de sentir e imaginar. Tais formas tinham força intelectual porque organizavam a intuição, mas não podiam ser consideradas expressão de um projeto intelectual consciente. A diferença da análise crítica de Pedrosa à dos outros críticos está em sua convicção na ruptura de um padrão estético. Suas reflexões sobre a psicologia da forma garantiam-lhe instrumentos conceituais para as querelas sobre as exposições do Ateliê do Engenho de Dentro, e principalmente para alcançar o reconhecimento de seu projeto construtivista de renovação da linguagem artística, que o crítico acalentava desde sua chegada do exílio nos Estados Unidos[25].

---

[24] Mário Pedrosa. "Mestres da arte virgem". In: Otília Arantes. Op. cit., pp. 85-8.

Quando, em 1951, o acervo do Ateliê de Pintura transferiu-se para o Museu de Imagens do Inconsciente, criado e dirigido por Nise da Silveira, para fins de estudo e pesquisa dessas imagens, os três jovens artistas tinham se convertido ao Concretismo. Em 1951, Ivan Serpa recebeu o Prêmio de Aquisição de Jovem Pintor com o quadro *Formas*, na I Bienal de São Paulo, e abriu seu Ateliê Livre de Pintura na sede provisória do MAM, que funcionava nos pilotis do edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema). Abraham Palatnik expõe sua primeira obra cinética na mesma Bienal, com o estímulo de Mário Pedrosa, e Mavignier ganha uma bolsa para estudar na França e depois na Alemanha, onde foi aceito na primeira turma da Escola de Ulm, sob a direção de Max Bill.

As mudanças ocorridas no Ateliê do Engenho de Dentro levaram ao fim os encontros regulares entre os artistas e o crítico Mário Pedrosa, porém a convivência muito próxima entre eles, ao longo de cinco anos, deixou um saldo positivo para o reconhecimento da arte concreta no Brasil. O quadro *Formas* (1951), de Ivan Serpa, tornou-se um ícone do Concretismo, contribuindo para divulgar a nova orientação estética. Ao comentar a obra, Fabiana Barcinski enfatiza a expectativa de movimento criada pelo quadro, apesar de suas formas estáticas, e o contraste entre o seu caráter artesanal e a orientação concretista de um fazer universal: "A construção apresentada nessa tela alcança um grau de equilíbrio que prende a atenção de quem o vê por criar uma expectativa de movimento, como uma dança, que nunca se realiza de fato, das formas circulares que dominam o espaço pictórico."[26] Entre outros legados, a experiência *sui generis* do Ateliê do Engenho de Dentro revelou a Abraham Palatnik uma nova possibilidade da criação artística. Ele juntou tecnologia e cinética ao criar seus aparelhos cinecromáticos, inventando um mecanismo complexo que obedecia ao princípio do caleidoscópio e facultava ao espectador a visão do movimento de diferentes formas coloridas, compondo-se e decompondo-se com delicadeza e leveza ímpares.

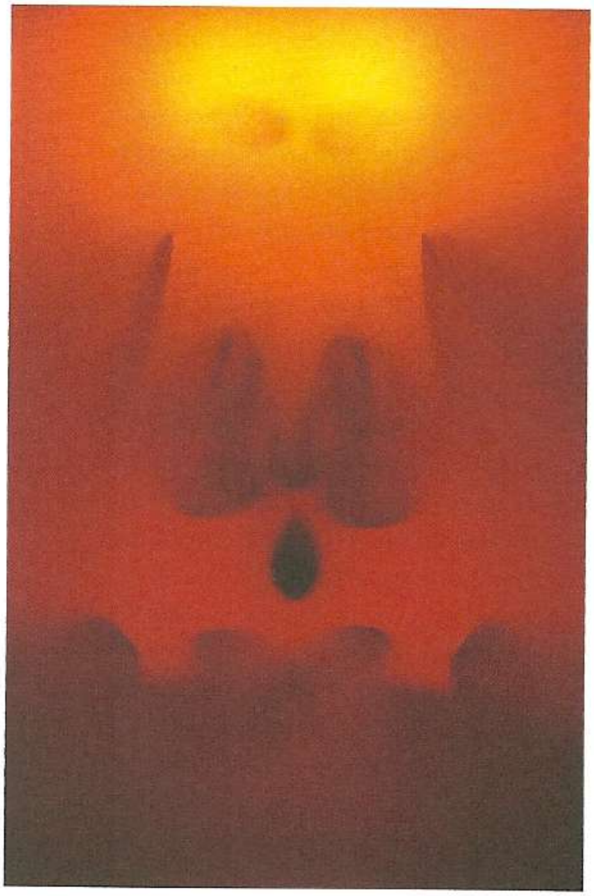
A rede de jovens que havia se unido a Mário Pedrosa encontra no Ateliê Livre de Pintura de Ivan Serpa um novo espaço de sociabilidade, o que o torna um dos principais elos da cadeia de acontecimentos que contribuem para a imposição e a consagração da arte concreta no Rio de Janeiro. Na realidade, a experiência e o convívio ocorridos no Ateliê do Engenho de Dentro e a polêmica sobre arte e loucura, protagonizada pelos críticos cariocas e paulistas, estavam intimamente associados à abertura do curso de

---

[25] Ver Marcelo Mari. Op. cit.

[26] Fabiana Werneck Barcinski. "Fragmentos de uma existência inquieta". In: *Ivan Serpa*, p. 15.

ABRAHAM PALATNIK
APARELHO CINECROMÁTICO, 1958
OBJETO CINÉTICO
110 X 70 X 20 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/USP



Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna e, em consequência, à formação do Grupo Frente. As realizações revelavam efeitos do projeto político e inovador das artes plásticas acalentado por Mário Pedrosa[27]. O curso de Ivan Serpa, com apoio de Niomar Sodré, diretora do MAM, e de Carmem Portinho, engenheira que dirigia as obras da nova sede do museu[28], significou mais do que uma simples alternativa aos ateliês de ensino da arte, tornando-se um lócus especial onde o pintor, utilizando uma metodologia nada convencional, insistia na pesquisa da forma. Serpa pedia aos alunos que desenhassem ou pintassem algo que estivesse na imaginação deles; recomendava um conjunto de exercícios por meio dos quais desenvolviam exaustivamente suas criações, fazendo que apresentassem por si mesmos suas necessidades de busca da forma, da cor, do equilíbrio, da harmonia[29]. Transmitia o que aprendera com Pedrosa no Ateliê do Engenho de Dentro sem, entretanto, nomear as diretrizes de seus ensinamentos e experiências construtivistas. Considerado um mestre severo, fazia o aluno realizar diversos exercícios com base na ideia inicial até encontrar um resultado satisfatório. A crítica de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e Jayme Maurício deu grande visibilidade às aulas de Serpa, impulsionando o projeto de renovação das artes no Rio de Janeiro na direção da abstração geométrica e do Concretismo.

A atividade intensa de Ivan Serpa[30], no início da década de 1950, culminou com a criação do Grupo Frente, que expõe na Galeria IBEU, em 1954, no MAM do Rio de Janeiro e, posteriormente, em 1956, em Resende e Volta Redonda. A primeira exposição, apresentada pelo crítico

---

[27] Pedro Erber, "Políticas da abstração: pintura crítica no Brasil e Japão, anos 1950"; Marcelo Mari. Op. cit.

[28] Niomar Muniz Sodré trabalhou no MAM de 1951 a 1966 e assumiu sua direção em 1952. Carmem Portinho foi diretora executiva do museu de 1951 a 1966.

[29] H. M. D. Ferreira. "Ivan Serpa, artista-educador". In: *Ivan Serpa*, p. 205.

[30] Ver Barcinski. Op. cit.; Ferreira. Op. cit.

Ferreira Gullar, exibiu obras de Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape e Vicent Ibberson; a segunda teve apresentação de Mário Pedrosa. O grupo era, assim, apadrinhado por dois dos críticos de maior destaque na imprensa carioca na época. Aos fundadores do grupo uniram-se Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Emil Baruch. A historiografia[31], fundada nas pelejas críticas dos integrantes do Concretismo, sublinha na constituição do Grupo Frente a inexistência de determinação clara em direção ao Concretismo, ressaltando que nele havia tendências diversas, inclusive o primitivismo, característica que em muito o distinguia do Grupo Ruptura, radicado em São Paulo e seguidor dos preceitos da arte concreta, sob a orientação de Waldemar Cordeiro. Os argumentos não eram muito convincentes: dizia-se que Ivan Serpa era contrário aos *ismos* e Mário Pedrosa evocava a liberdade de criação; em consequência, o grupo não tinha projeto renovador. Mas essas ideias passaram com força para a fortuna crítica do Ateliê de Ivan Serpa e do Grupo Frente, repetindo-se em verbetes de enciclopédias, textos e catálogos de exposições, retrospectivas, quando não em pesquisas acadêmicas. Na realidade, os artistas que estudaram com Ivan Serpa e aprenderam os ensinamentos libertários de Mário Pedrosa, por meio de uma convivência muito próxima com ambos[32], pouco a pouco forjaram uma identidade com base nos valores estéticos que lhes foram incutidos, nas exposições coletivas, no favorecimento dos críticos e no incentivo à experimentação. Um trecho da entrevista concedida por Aluísio Carvão é esclarecedor do modo como os concretistas foram se constituindo na cidade: "Senti que o entendimento de linguagem e de procura de algo, a existência de uma afinidade, foi em torno do movimento que a gente tinha com Ivan Serpa, com Palatnik e depois Pedrosa, Gullar. Começamos a conversar, a fazer reuniões para ter um pensamento, manter o mesmo vocabulário, entende?"[33]

No Rio de Janeiro, o surgimento do Concretismo deve-se ao entrecruzamento de indivíduos com interesses afins em um encadeamento de fatos, iniciativas e ações cuja consequência foi a criação do Ateliê do Engenho de Dentro, do Ateliê Livre de Pintura de Serpa, instalado no Museu de Arte Moderna, a formação do Grupo Frente e a instituição da crítica de arte, sob a liderança de Mário Pedrosa. O crítico fomentava as indagações sobre a arte, incentivava os jovens e insistia no "exercício experimental da liberdade", marcando o grupo carioca com suas ideias.

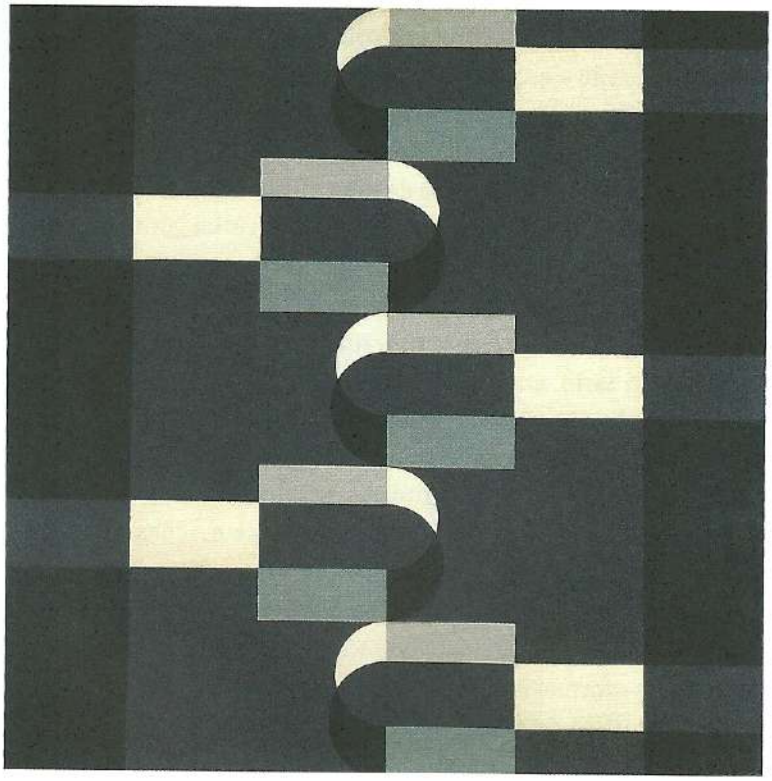
Em São Paulo, o entrecruzamento de fatos, indivíduos e instituições foi diferente. Não havia na cidade paulista uma instituição tão antiga, consolidada e poderosa como a Escola Nacional de Belas Artes, verdadeiro baluarte a que se opuseram os modernos figurativos e concretos. Ao campo artístico paulista, entretanto, pertenciam tanto os integrantes mais ativos da Semana de 22 quanto os idealizadores da Bienal de São Paulo, que cunharam, cada grupo a seu modo, projetos voltados para o futuro moderno. A vanguarda concreta paulista enfrentou fortes resistências dos partidários do Modernismo figurativo, que expressavam

---

[31] Ver, como exemplo, Maria de Fátima Morethy Couto, *Por uma vanguarda nacional*; Sabrina Sant'Anna. Op. cit.

[32] A origem social do grupo era heterogênea, assim como sua procedência. Lygia Clark, por exemplo, vinha de família abastada; Mavignier era filho de classe média. Quase todos eles, porém, tiveram em comum o aprendizado da arte com Ivan Serpa ou com artistas estrangeiros, como Axel Leskoschek e Arpad Szenes, que se radicaram no Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra Mundial. Não foram alunos da Escola Nacional de Belas Artes ou a abandonaram, como fez Franz Weissmann, em 1940, quando era aluno do curso de arquitetura. E não frequentaram os ateliês conhecidos na cidade, como o de Portinari. Poucos viajaram para o exterior no início da carreira, como o fez Lygia Clark.

[33] Aluísio Carvão. *Apud* Fernando Cocchiarale e Anna Bela Geiger (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, p. 141.



HERMELINDO FIAMINGHI
ELEVAÇÃO VERTICAL COM MOVIMENTO HORIZONTAL, 1955
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/USP

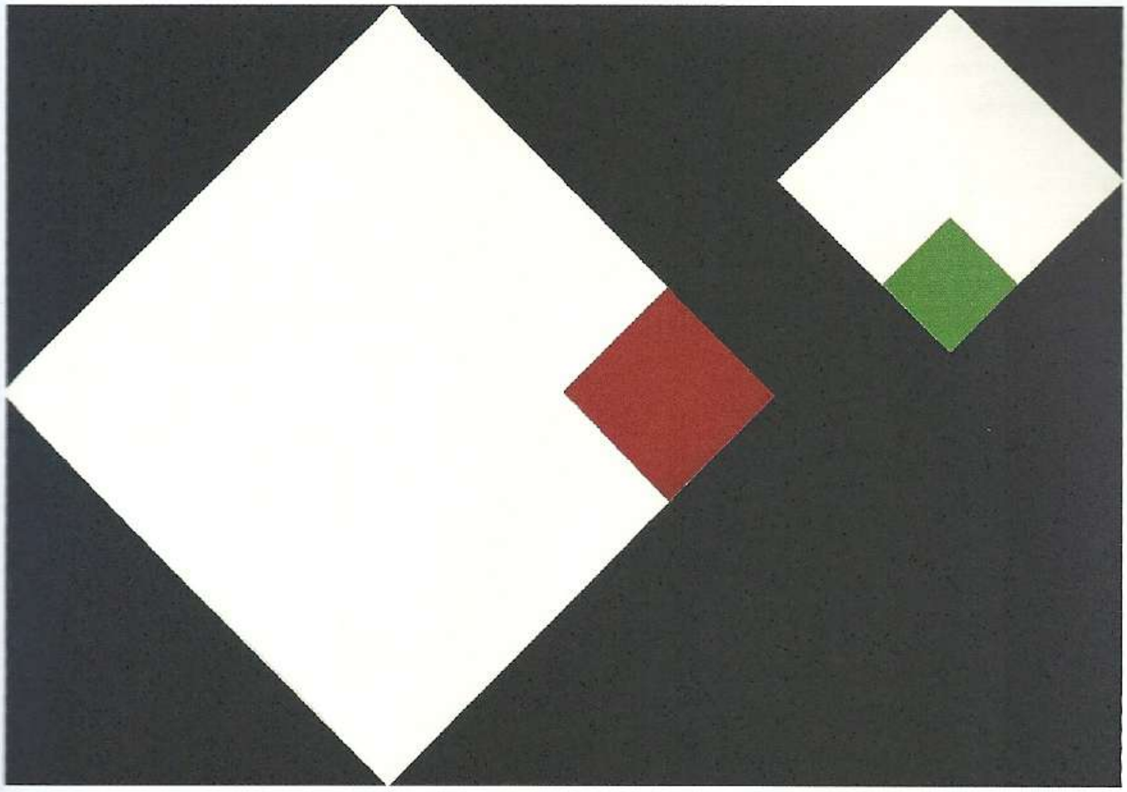
PÁGINA AO LADO
GERALDO DE BARROS
CONCRETO, 1958
ESMALTE SOBRE EUCATEX
49 X 71 CM
COLEÇÃO ADOLPHO LEIRNER

suas convicções sem temor, como o fez Di Cavalcanti: "O realismo é sempre rico quando não se limita a um exercício hábil de reprodução da realidade – é o realismo dos atenienses, dos venezianos da Renascença, de Coubert, de Corot, Daumier, Renoir, Degas, e mesmo Picasso, na sua fase anterior ao cubismo. Pode haver hoje um realismo que não menospreze as pesquisas técnicas modernistas? Sim. O que acho, porém, vital é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas, tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder, é uma especialização estéril. [...] Os apologistas dessa arte, como o senhor Léon Degand, ora entre nós, possuem uma verve terrível que consiste em acumular definições para definir o indefinível."[34]

As adversidades e as disputas não impediram, entretanto, que o campo artístico se renovasse. Em "Balanço da vida oficial das artes plásticas em 1950", publicado em 1951, na *Folha da Manhã*, Waldemar Cordeiro assinala as mudanças ocorridas nas instituições da cidade, mencionando as atividades da Galeria Domus, as exposições e os cursos promovidos pelo Museu de Arte Moderna, entre os quais figuravam os cursos práticos de gravura, de livre desenho com modelo vivo e o clube infantil de arte. Cordeiro faz um "prognóstico auspicioso" para as artes plásticas, sem, no entanto, deixar de

---

[34] Di Cavalcanti. *Revista Fluminense*, nº 3, 1948. *Apud* João Bandeira (org.). *Arte concreta paulista: documentos*, p. 17.

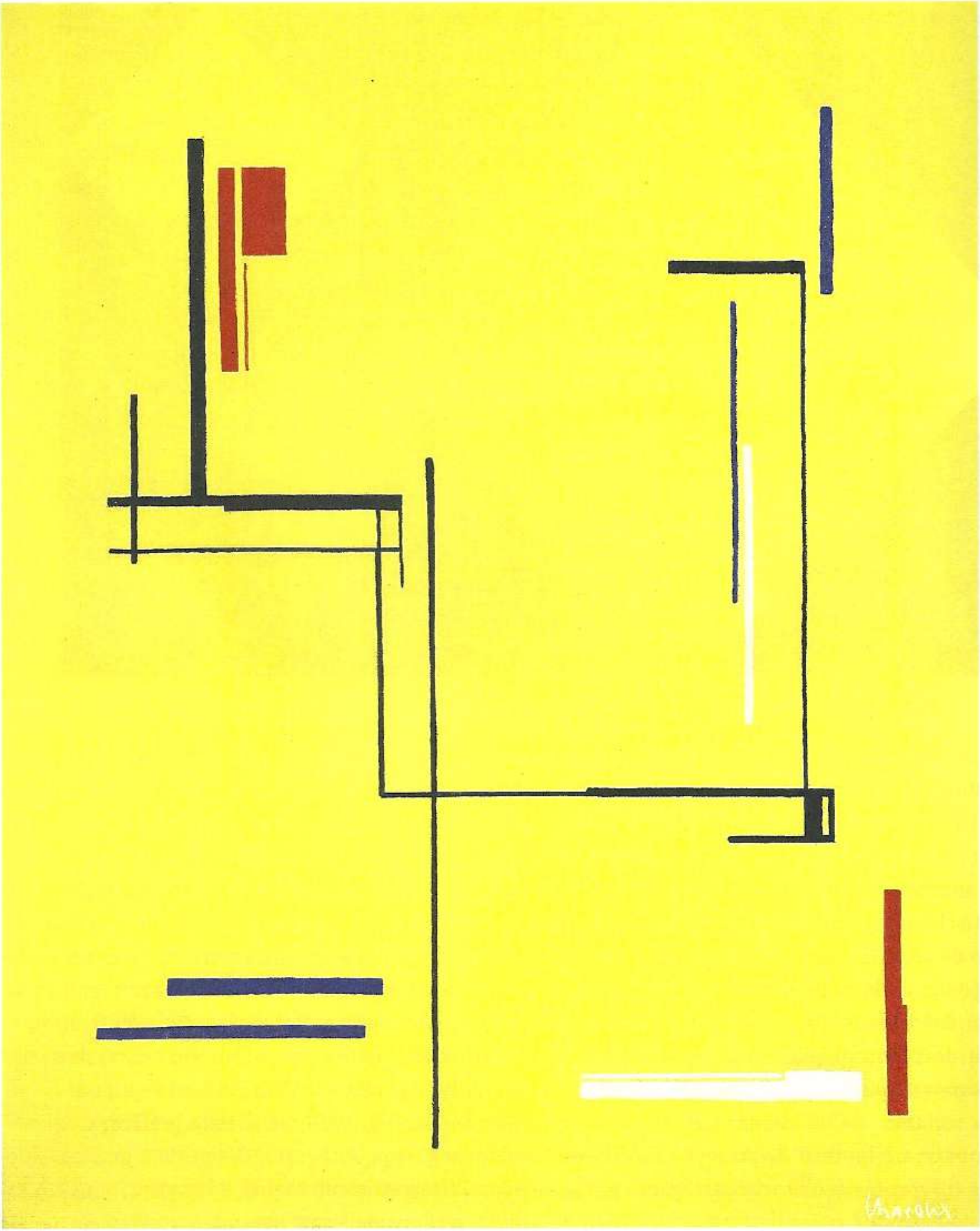


chamar a atenção para os altíssimos gastos de instituições na compra de obras ou na própria manutenção, em detrimento do apoio aos artistas com condições socioeconômicas precárias, advertindo para a necessidade de maior apoio à classe artística, da qual dependia a produção da arte: "Ressalta-se particularmente o esforço dos artistas modernos paulistas, que, apesar das dificuldades econômicas com que lutam, forneceram quase todo o material das exposições realizadas."[35]

Os reclamos de Waldemar Cordeiro fazem relembrar a hipótese de Aracy Amaral sobre as diferentes tendências artísticas entre o grupo carioca e o paulista. Para a crítica e historiadora de arte, os artistas paulistas, diferentemente dos cariocas, vinham de classes médias pouco abastadas, e sua origem social levou-os a buscar cedo uma formação profissionalizante, em escolas ou nos cursos oferecidos no Museu de Arte Moderna de São Paulo: Luiz Sacilotto era desenhista técnico; Cordeiro, ilustrador e paisagista; Fiaminghi, cromista, gráfico, publicitário; Barsotti, artista gráfico; Maurício Nogueira Lima, arquiteto e cartazista; Willys de Castro, artista gráfico; Fejer, químico industrial; Wollner, artista gráfico; Geraldo de Barros, fotógrafo, desenhista gráfico e cartazista; Antônio Maluf, cartazista, vitrinista, e Leopoldo Haar, paginador, cartazista,

---

[35] Waldemar Cordeiro. "Balanço da vida oficial das artes plásticas em 1950". In: João Bandeira. *Arte concreta paulista: documentos*, p. 16.



LOTHAR CHAROUX
ABSTRATO GEOMÉTRICO,
1952. ÓLEO SOBRE TELA
60,5 X 49 CM. COLEÇÃO
ADOLPHO LEIRNER

vitrinista e diagramador[36]. O fato de pertencer a classes menos abastadas e a formação profissionalizante do grupo paulista teriam propiciado, segundo Aracy Amaral, escolhas voltadas para a produção de objetos mais industriais que artesanais. De início, o Grupo Ruptura foi influenciado por Mondrian e pelos neoplasticistas, valorizando a invenção das formas e os trabalhos seriais e modulados. Mas a presença da delegação suíça na I Bienal e as concepções de Max Bill provocaram uma ruptura notável no trabalho daqueles artistas. "Foi de tal índole o impacto da delegação suíça da I Bienal que quase instantaneamente todos deixam a tela pintada a óleo e, seguindo as observações dos suíços [...], passam a pintar sobre 'Eucatex', recorrendo logo ao esmalte para a mais rigorosa pintura das superfícies, aos poucos abandonando o pincel pela pistola, evitando, portanto, não apenas o material de remanescência artesanal, como a sua manipulação, em favor de um processo mais diretamente relacionado com a indústria."[37]

A hipótese de Amaral abre o leque de possibilidades sociológicas que permite compreender as escolhas feitas pelos artistas concretos paulistas, muito embora a origem social e a formação profissional não justifiquem, na sua totalidade, as preferências e escolas do Grupo Ruptura. Acrescente-se à formação social desse grupo o teor do projeto renovador de Waldemar Cordeiro, com metas e regras muito bem definidas, enquanto no Rio o projeto de Mário Pedrosa não se inicia com a proposição de regras, mas com o debate sobre arte e loucura; a crítica à obra de Calder e a tese "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", escrita em 1949. A discussão dos princípios do Construtivismo foi paulatinamente levando os artistas à experimentação, sem a rigidez de um nome ou de um rótulo.

Note-se que em São Paulo ocorreram iniciativas relacionando arte e loucura. O tema interessou a artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Flávio de Carvalho e Alice Brill. A Colônia Psiquiátrica do Juqueri, localizada na região metropolitana, tinha sido objeto de atenção do médico Osório César[38], estudioso da estética primitivista e autor de *A expressão artística dos alienados*, de 1929, e *A arte nos loucos e vanguardistas*, de 1934. Nos anos 1950, com a abertura de um ateliê, Maria Leontina Franco da Costa acompanhou o trabalho plástico de diversos pacientes[39]. Contudo, o debate sobre arte e loucura nem de longe teve a dimensão que alcançou no Rio, no que concerne ao surgimento do Concretismo. Em São Paulo, a liderança do movimento estava nas mãos do artista plástico Waldemar Cordeiro, nascido em Roma e portador de dupla nacionalidade, que chegou ao Brasil em 1946, aos vinte anos, para trabalhar como jornalista, fazendo reportagens e ilustrações. Iniciara sua formação na Accademia di Belle Arti di Roma, onde apreendeu gravura e pintura. Logo depois de sua chegada, além das atividades no jornal *Folha da Manhã*, Cordeiro conheceu Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Lothar Charoux, com quem compartilhou seus projetos de mudança no campo da arte. Em 1949, têm início as primeiras atividades de artistas com Cordeiro, com a realização de pesquisas com linhas horizontais e verticais, além da criação do Art Club de São Paulo, dedicado ao experimentalismo. Cordeiro opta pela

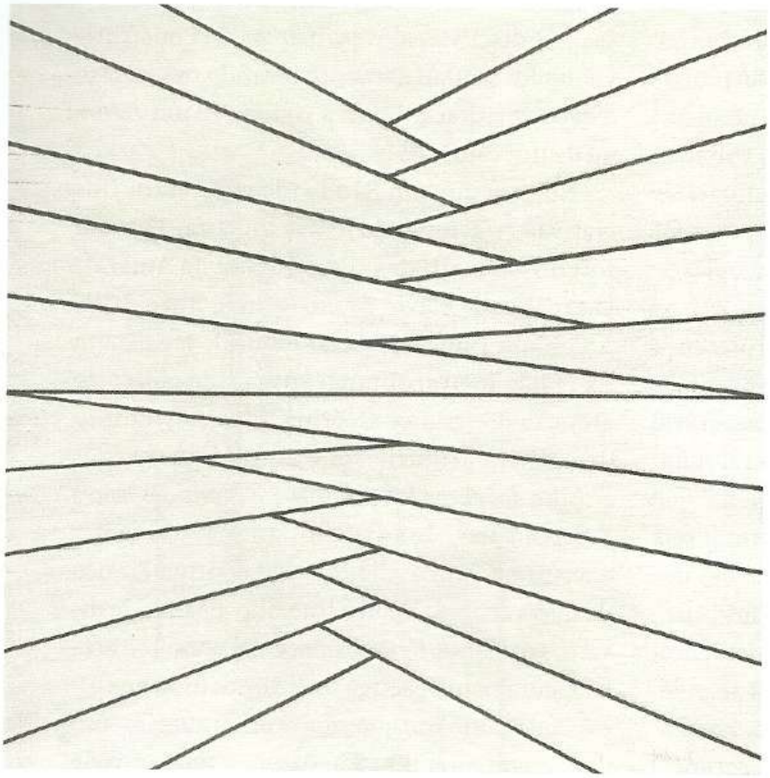
---

[36] A hipótese de Aracy Amaral, publicada em *Projeto construtivo brasileiro na arte* (1950-1962), pp. 312-7, aponta que no Rio de Janeiro os concretistas, com exceção de poucos, eram artistas plásticos. Na realidade, alguns haviam começado com a pintura, enquanto outros tinham estudado arquitetura ou direito antes de voltar-se para a prática artística. Contudo, quase todos trabalharam em desenhos têxteis, propaganda, cartazes, ilustrações de capas, diagramação, móveis etc.

[37] Aracy Amaral. Op. cit., p. 312.

[38] Osório César permaneceu casado com Tarsila do Amaral de 1931 a 1935.

[39] Rosa C. M. Carvalho e Lúcia Reily. "Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri". *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, nº 21, jul.-dez. 2010, pp. 165-80.



WALDEMAR CORDEIRO
IDEIA INVISÍVEL, 1956
TINTA E MASSA
SOBRE MADEIRA
100 X 100 CM
COLEÇÃO ADOLPHO LEINER

nacionalidade brasileira, ao voltar de breve viagem à Itália, e logo depois tem exibida sua obra *Movimento*, na I Bienal de São Paulo. No quadro, Cordeiro põe em jogo a precedência de uma forma sobre outra e de uma cor sobre outra, ao dispor faixas de diferentes tamanhos e cores numa sequência, em busca de equilíbrio.

Em 1952, promove a exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo e lança o Manifesto, que não foi bem recebido por Sérgio Milliet, que o desqualifica pela falta de clareza dos princípios norteadores do programa de renovação das artes plásticas. A resposta de Cordeiro não tarda. Fazendo uso de texto crítico de Milliet sobre Cícero Dias, termina sua resposta afirmando que a crítica de Milliet serviria apenas para os "joguinhos políticos do mundanismo artístico"[40].

Cordeiro vive a efervescência das disputas vanguardistas. Defende a arte concreta e polemiza com os críticos Sérgio Milliet e Ferreira Gullar. Integra-se em definitivo aos circuitos da arte concreta, reunindo-se com os poetas paulistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e com os concretistas argentinos, a exemplo de Tomás Maldonado. Se fosse possível traçar com maior rigor os perfis de Mário Pedrosa e Waldemar Cordeiro para então compará-los, ficariam evidentes as diferenças sensíveis entre as duas lideranças do movimento concretista no que respeita a sua origem, idade, formação, profissão e círculos sociais, que, se não determinaram, certamente contribuíram para marcar os debates voltados para a ruptura com os modernistas adeptos da figuração e, sobretudo, orientar as celeumas entre os concretistas.

---

[40] Cocchiarale e Geiger. Op. cit., pp. 220-3.

Cordeiro levou a cabo seus projetos em meio a adversidades e conflitos. Notabilizou-se pela composição de obras como *Estudo* (1952) e da série *Ideia visível* (1956, 1957 e 1957), ainda que a crítica lhe tenha sido pouco favorável. Os materiais e as técnicas de caráter industrial – o esmalte, a pistola, o compensado – utilizados por Cordeiro colocaram-no no rol dos racionalistas que desejam a supressão da subjetividade e da intuição. Para Rodrigo Naves, por exemplo, o uso do plexiglass, em *Ideia visível*, na I Exposição de Arte Concreta em 1956, "já é um indicador seguro de suas intenções. A transparência do suporte, acentuada por um anteparo preto colocado por trás, ajuda realmente a tornar visível a ideia do artista, que de certo modo se resume a recusar a simples reiteração concêntrica dos diversos círculos, construindo figuras que, em sua excentricidade, produzem a impressão de que aquele desequilíbrio conduzirá a uma dinâmica dos círculos desencadeada pela falta de balanceamento entre eles"[41].

Contudo, o reconhecimento e a legitimação do Concretismo na cidade de São Paulo seria impensável sem o crítico e o artista. Não foi sem resistências e obstáculos que ele levou a cabo seu intento de promover a estética concretista nas interseções com o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo, fosse sob efeito das ideias de Max Bill, fosse pelas duras críticas de Sérgio Milliet, em uma cidade cuja identidade se fazia em meio ao rápido processo de industrialização e às múltiplas atividades de seus imigrantes. Aceito nos locais de exposição, mas rechaçado entre os críticos, pelo seu racionalismo industrialista, o projeto liderado por Cordeiro e as obras do grupo concreto paulista merecem estudos mais acurados, que possam distinguir as ideias polêmicas do crítico de arte de sua ressonância na obra conjunta dos concretistas paulistas[42].

OS DOIS LADOS DO CONCRETISMO

Em 1955, Ferreira Gullar integrou a equipe do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, tornando-se seu editor de artes visuais. Aos 25 anos, o poeta e crítico de arte escreve no Suplemento os primeiros textos sobre a poesia concreta e, em 1959, publica o "Manifesto neoconcreto" e a "Teoria do não objeto". Nos dois últimos escritos, Gullar propugna e distingue o aparecimento de uma nova vertente concretista entre os artistas cariocas, definindo-a em oposição ao Concretismo racional, científico e matemático. Enquanto o manifesto estabelecia os parâmetros de distinção do neoconcretismo, a "Teoria do não objeto" ocupava-se do desdobramento do plano bidimensional no espaço como um desenvolvimento histórico da arte[43].

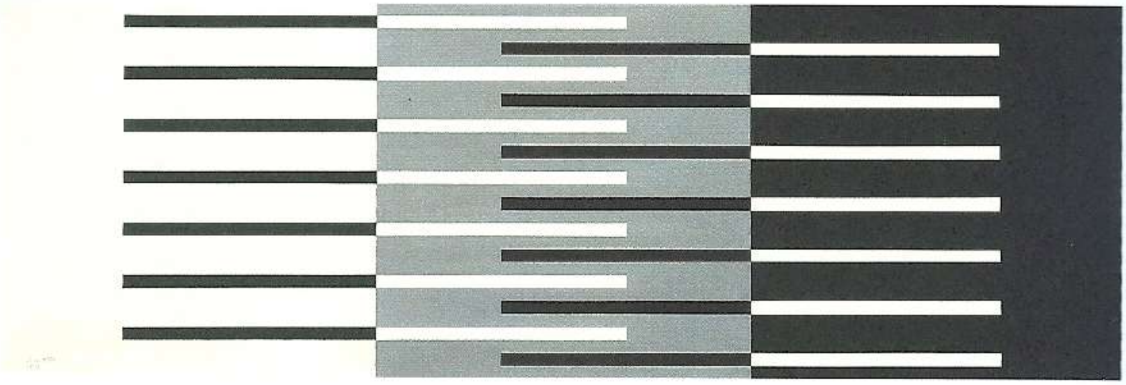
As pelejas de Ferreira Gullar e Waldemar Cordeiro, separando as vertentes carioca e paulista do Concretismo, ganharam centralidade no debate sobre as artes visuais. A mobilização de teorias para fundamentar as tendências do Concretismo, a exemplo das ideias de Merleau-

---

[41] Rodrigo Naves. "A complexidade de Volpi", pp. 148-9.

[42] Ver análise da obra *Concreção* (1957), de Luiz Sacilotto, em Flávio Rosa de Moura. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*.

[43] A respeito da "Teoria do não objeto", ver a obra já citada de Sérgio Bruno Martins, pp. 79-90.



LUÍS SACILOTTO
CONCREÇÃO 5521, 1955
ESMALTE SOBRE
MADEIRA, 30 X 90 CM
COLEÇÃO ADOLPHO
LEIRNER

-Ponty por Ferreira Gullar e de Konrad Fiedler por Waldemar Cordeiro, não impediu que a adesão ao Concretismo ou ao Neoconcretismo fosse atribuída à naturalidade[44] dos artistas. A naturalidade ou o local de moradia dificilmente imprimiriam as qualidades de maior ou menor rigor às formas geométricas, ou de maior ou menor afeição à objetividade ou subjetividade. Contudo, as reflexões de Mário Pedrosa, em texto de 1957, "Paulistas e cariocas"[45], relativas à maior ou menor afinidade de coletividades sociais com a teoria, qualificou os paulistas de teóricos, e os cariocas, de empíricos. Tais reflexões contribuíram em muito para firmar na história da arte uma disputa entre cariocas e paulistas relativas às diferenças entre as suas obras. A polêmica cariocas *versus* paulistas não acrescentou subsídios à análise das diferenças do desenvolvimento da produção plástica dos artistas concretos, ao contrário, obstaculizou um exame mais acurado das duas orientações do Concretismo brasileiro. Se as cidades onde os grupos surgiram propiciaram diferentes cenários para suas práticas artísticas, o desenrolar dos acontecimentos evidencia que os concretistas, em uma ou outra metrópole, usaram estratégias distintas para enfrentar as resistências às suas proposições estéticas e alcançar o reconhecimento que almejavam.

Qual o encadeamento de fatos e qual a sequência de discursos que levaram à divisão entre concretos e neoconcretos? Em dezembro de 1956 foi organizada a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi exibida no Rio de Janeiro em fevereiro de 1957, no Museu de Arte Moderna, instalado no Ministério da Educação e da Cultura. A exibição foi planejada em São Paulo, com o objetivo de ampliar a discussão sobre o Concretismo na poesia, nas artes plásticas e no *design* em âmbito nacional. À participação ativa dos paulistas nas revistas *Arquitetura e Decoração*, *Módulo*, *Vértice* e *Noigrandes* acrescentou-se a de Ferreira Gullar e dos irmãos Campos no Suplemento Dominical do *Jornal do*

---

[44] Entre os artistas concretistas, alguns eram cariocas (Almir Mavignier, Ivan Serpa, Lygia Pape, César e Hélio Oiticica) e outros paulistas (Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros). Porém, entre os que moravam no Rio de Janeiro, Aluísio Carvão era oriundo de Belém do Pará; Lygia Clark e Amílcar de Castro, de Minas Gerais; Rubem Rudolf, de Alagoas; Eric Baruch, da Holanda; Abraham Palatinik, de Israel; e Franz Weissman, da Áustria. Dos integrantes do grupo paulista, Willis de Castro era de Minas Gerais; Samson Flexor vinha da Romênia; Kazmer Fejer era húngaro; Leopold Harr, polonês; Waldemar Cordeiro, italiano, mas optou pela nacionalidade brasileira.

[45] Otília Arantes (org.). *Acadêmicos e Modernos*, pp. 253-6.

Brasil, de grande penetração nos meios artísticos e intelectuais, tanto pelas suas matérias quanto pelo seu projeto gráfico, de autoria de Reynaldo Jardim, diagramador e poeta concreto. A exposição exibiu textos de poesia, escultura, pintura, desenho e gravura. Crescia o movimento neoconcreto na poesia com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis e Ferreira Gullar. O Manifesto Plano Piloto para a Poesia Concreta foi lançado nessa exposição[46]. Os textos poéticos foram expostos junto às obras bidimensionais nas paredes, alinhados pela base, com o objetivo de evitar a hierarquização entre eles. No que respeita à produção plástica, entretanto, ao serem postas lado a lado as diversas obras, sobressaíram as diferenças da produção dos dois grupos, gerando polêmicas. Essas tinham como eixo o racionalismo impregnado na produção dos artistas radicados em São Paulo *versus* o expressionismo dos artistas integrantes do Grupo Frente, além de seu subjetivismo e sensualismo, contrastante com o formalismo e a objetividade dos paulistas[47].

As discussões sobre a I Exposição Nacional de Arte Concreta levaram ao Manifesto Neoconcreto, lançado em março de 1959 e assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Liderado por Ferreira Gullar, o manifesto objetivava a distinção entre o Concretismo do Rio de Janeiro e de São Paulo. Mário Pedrosa encontrava-se no Japão, onde organizara uma exposição de arte brasileira e ocupava-se com a programação do I Encontro Extraordinário de Críticos de Arte sobre a cidade de Brasília, a ser realizado no Brasil. Ferreira Gullar escreve-lhe uma carta[48] prestando conta do manifesto e argumentando em favor da definição das diferenças existentes entre os dois grupos. Advertia não ser mais possível identificar ciência com arte, mas valorizar a expressão visual, plástica, imaginativa e existencial das formas. A repercussão do manifesto levou à cisão do movimento. Exposições e textos críticos sobre o Concretismo e o Neoconcretismo foram realizados de 1959 até início dos anos 1960[49], quando então os grupos e suas lideranças começam a se dispersar.

Anos após a cisão, em estudo crítico do Neoconcretismo, Ronaldo Brito ressaltou as categorias que fundamentam as duas tendências da produção plástica concreta. Refere-se à categoria produção *versus* expressão, definindo a primeira como uma visão técnica da produção artística, que não levava em conta as conotações humanísticas presentes na feitura da obra de arte; a categoria tempo também se distinguia nas tendências brasileiras do Concretismo, fundando-se as obras dos neoconcretos em um conceito de duração mais próximo da acepção de Henri Bergson, em detrimento de um conceito de tempo mecânico e linear. Essa inovação no conceito de tempo associa-se à insistência dos neoconcretos em ativar a relação do expectador com a obra para permitir diferentes interpretações abertas ao mesmo tempo: "As gravuras de Lygia Pape e as esculturas de Amílcar de Castro, por exemplo, trabalhavam o tempo como virtualidade – trata-se de algo assim como deixarem suspenso o 'tempo' de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os

---

[46] Os três poetas paulistas fundaram, em 1952, um grupo intitulado Noigrandes, a partir do qual disseminaram suas novas ideias e experimentos, por intermédio de uma revista lançada com esse mesmo nome.

[47] Ver Belluzo, "Ruptura e arte concreta". In: Amaral (org.). *Arte construtiva no Brasil*, p. 118; Waldemar Cordeiro, "Teoria e prática do Concretismo carioca". In: Geiger e Cocchiarale. Op. cit., p. 225.

[48] Ver carta no Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa, USP, e também entrevista de Gullar sobre a carta em Galanternick, op. cit.

[49] Em 1959, I Exposição de Arte Neoconcreta no MAM; Exposição de Arte Concreta, em Salvador; Balé Neoconcreto de Lygia Pape e Reynaldo Jardim. Em 1960, Exposição Internacional de Arte Concreta em Zurique, organizada por Max Bill, e, em 1961, Exposição Neoconcreta em São Paulo.

FRANZ WEISSMANN
TORRE, 1957
FERRO PINTADO
169 X 62,7 X 37,2 CM
FOTO ROMULO FIALDINI

trabalhos, recriá-los, lê-los cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção. Foi o início, sem dúvida, de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizar a participação do *outro*, em direção ao que Oiticica chamou de 'vivências'."[50]

Ronaldo Brito também escreve sobre a subjetividade e a objetividade, mostrando que o subjetivismo dos neoconcretos mantinha um compromisso com os resíduos humanísticos da arte, embora estivesse longe da ideologia romântica, que dominava o conhecimento comum da arte. Por fim, o crítico considera que havia no Neoconcretismo algo de "violento", justamente a margem de contingência que os artistas neoconcretos se permitiam na experimentação empírica, "uma abertura para os excessos" que em nada cabia na dogmática dos concretos[51].

A inegável importância do estudo crítico de Brito não impede de assinalar alguns traços da configuração sociológica e histórica que presidiram o desenvolvimento dos concretos do Rio de Janeiro e de São Paulo. É possível que características da formação da identidade do grupo radicado no Rio tenham contribuído para sua abertura às contingências e aos excessos de que fala o crítico.

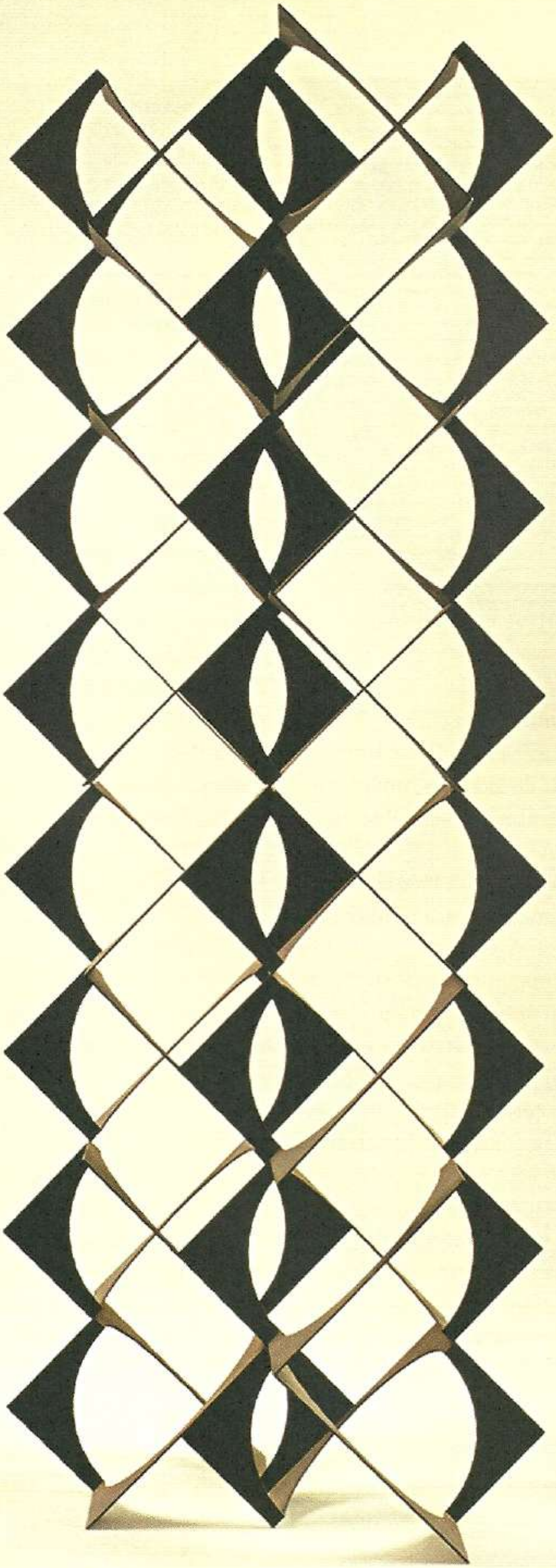
Vale ressaltar, primeiro, a natureza da discussão crítica sobre o Concretismo nas duas cidades. No Rio de Janeiro, a discussão sobre arte e loucura abre o flanco para a discussão sobre a experimentação e inaugura o questionamento dos preceitos da arte renascentista em ampla polêmica na imprensa. Ao contrário, em São Paulo é lançado o Manifesto Ruptura, definindo diretrizes do movimento contrárias aos preceitos do renascimento. No período que se estende de 1947 até 1961, os artistas cariocas desfrutaram do apoio irrestrito da crítica, sobretudo de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, cujo interesse precípuo no reconhecimento do Concretismo e na ruptura com o Modernismo figurativo era notório. A grande imprensa carioca incentivava os artistas concretos. Lembre-se que, ao lado do *Correio da Manhã*, que apoiava sem restrições o projeto do Museu de Arte Moderna e seus artistas concretos, o *Jornal do Brasil*, com o Suplemento Dominical, deflagrou um debate especial sobre a arte concreta.

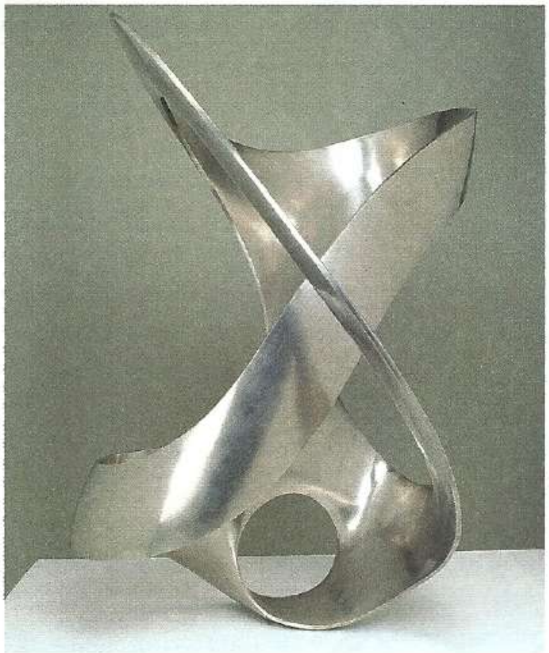
Um segundo ponto importante foi que os artistas cariocas formaram um grupo disperso e heterogêneo no que diz respeito à sua origem social e procedência. Foram se reunindo e adquirindo identidade por meio de uma linguagem artística comum, sem que tivessem, *a priori*, um projeto. Aparentemente, em São Paulo se deu o inverso. O grupo era mais homogêneo quanto à sua procedência estrangeira, origem social e formação profissional. A coesão entre os artistas fundou-se no projeto comum que compartilhavam, sob a liderança de Waldemar Cordeiro. A legitimidade e a autoridade de Cordeiro são conquistadas em grande parte pela identificação com as concepções construtivistas de Max Bill, difundidas na primeira exposição do artista suíço, em 1950, e, no ano

---

[50] Ronaldo Brito. *Neoconcretismo*, pp. 78-9.

[51] Idem, ibidem, pp. 244-5.





MAX BILL
UNIDADE TRIPARTIDA,
1948-49
AÇO INOXIDÁVEL
114 X 88,3 X 98,2 CM
COLEÇÃO MUSEU DE ARTE
CONTEMPORÂNEA/USP

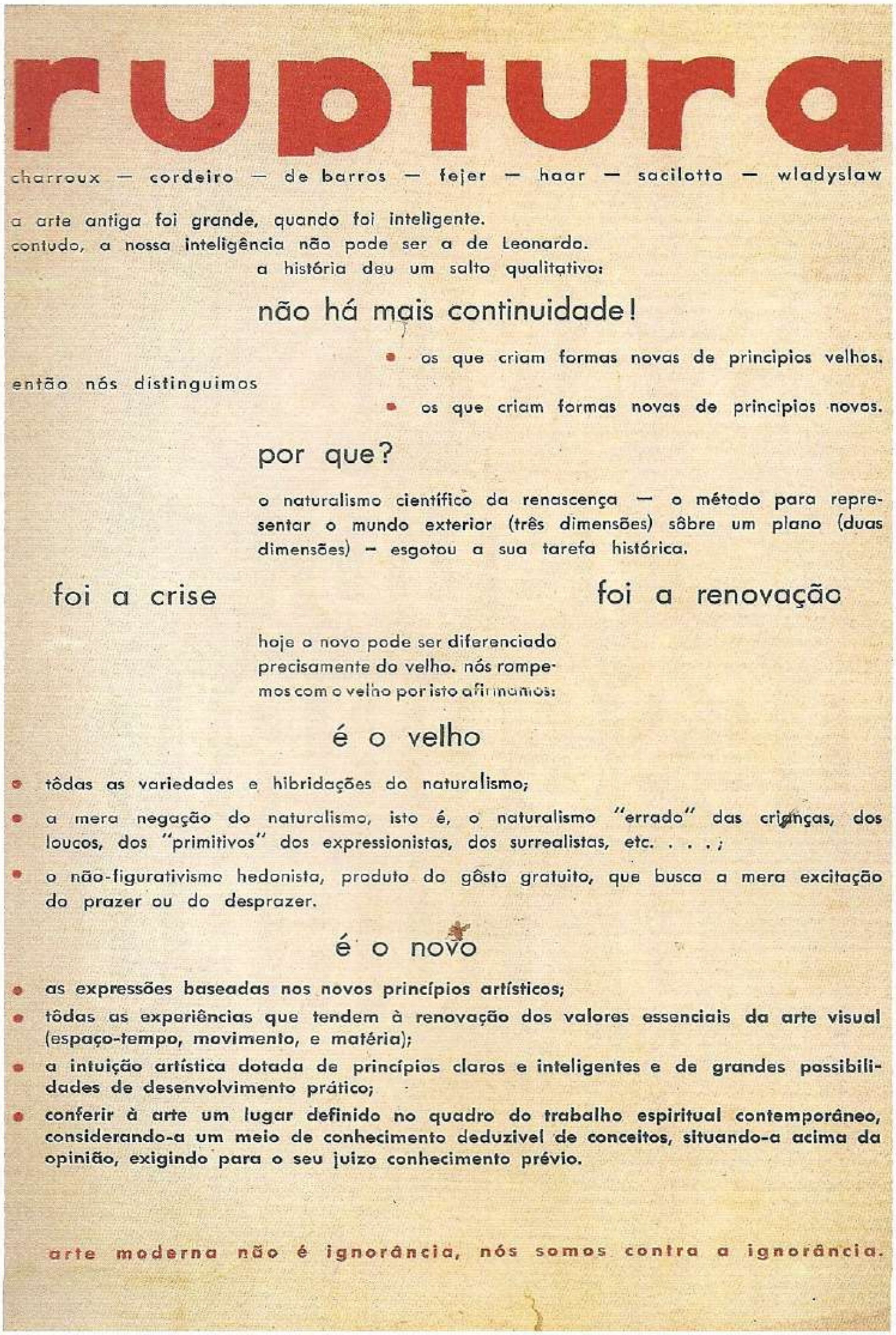
PÁGINA AO LADO
MANIFESTO RUPTURA, 1952
ACERVO WALDEMAR
CORDEIRO

seguinte, com a premiação da obra *Unidade tripartida* na I Bienal de São Paulo. A escultura de Max Bill lembra a Fita de Moebius, uma superfície não orientável, obtida pela colagem de suas extremidades. A evocação à Fita de Moebius evidencia o quanto a obra *Unidade tripartida* simboliza a ideia programática de Max Bill, interessado em pensar a arte contemporânea de uma perspectiva matemática. A abstração e a ideia de encontrar símbolos para processos lógicos do pensamento tornaram-se um dos objetivos de Max Bill[52]. Se Cordeiro não tinha o estímulo da crítica, certamente angariou notabilidade não apenas pelas suas incansáveis iniciativas, como também pela recepção notável de Max Bill, cujas ideias amoldaram-se aos interesses estéticos e profissionais do grupo concreto paulista.

São diversos os pontos de vista por meio dos quais se podem apreciar as diferenças dos concretos e buscar compreender por que o desenvolvimento de sua produção plástica desdobrou-se em distintas orientações. Ainda que todos os artistas tenham limitações, talvez seja possível aproximar a formação menos rigorosa do grupo carioca a uma prática mais aberta às contingências, enquanto a constituição mais coesa, presidida por preceitos, levou os paulistas a orientar-se de modo racional e planejado, o que inclui necessariamente a previsibilidade. O que parece inadmissível, entretanto, é considerar cariocas, de um lado, e paulistas, de outro, seres possuidores de uma "essência" determinante de sua produção plástica. Em plena era de revisão dessa importante fase da arte brasileira e internacional, é pouco rentável, do ponto de vista cognitivo, adotar uma concepção essencialista para a interpretação das tendências do movimento concretista brasileiro, cuja maior conquista foi realizar-se, rompendo com uma das mais fortes tradições intelectuais e artísticas do país, voltada para a construção da identidade nacional, e promovendo experiências plásticas que resultaram em novo acervo brasileiro.

---

[52] A respeito de Max Bill e da obra *Unidade tripartida*, ver Angela Lammert. "Der 'Schweizer Uhrmacher' und der 'Urwald in Bauwesen' – Max Bill und die Moderne in Brasilien oder: Was ist moderne Kunst?". In: R. Kudielka; Lammert; Osorio. *Das Verlangen nach Form. O desejo da forma. Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*.



ruptura

charroux — cordeiro — de barros — fejer — haar — sacilotto — wladyslaw

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- os que criam formas novas de principios velhos.
- os que criam formas novas de principios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sôbre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

foi a crise

foi a renovação

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . .;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gôsto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- **as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;**
- **tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);**
- **a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;**
- **conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzivel de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juizo conhecimento prévio.**

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

OS ANOS 1960: DESCOBRIR O CORPO

NELSON LEIRNER /
ANTÔNIO MANUEL /
IBERÊ CAMARGO /
CILDO MEIRELES

HÉLIO OITICICA / TROPICÁLIA /
AMÍLCAR DE CASTRO / FRANZ
WEISSMANN / FERREIRA GULLAR /
LYGIA PAPE / LYGIA CLARK

MAURÍCIO
NOGUEIRA LIMA /
WESLEY DUKE LEE /
MIRA SCHENDEL

PAULA BRAGA

DOUTORA EM FILOSOFIA PELA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO E MESTRE EM HISTÓRIA DA ARTE PELA UNIVERSITY OF ILLINOIS. CONCLUIU SUA PESQUISA DE PÓS-DOUTORADO PELO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP, COM APOIO DA FAPESP, EM 2012. DESDE 2013 É PROFESSORA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ABC, ONDE ATUA NAS ÁREAS DE ESTÉTICA E ARTES. ORGANIZOU A COLETÂNEA *FIOS SOLTOS: A ARTE DE HÉLIO OITICICA* (2008) E É AUTORA DE *HÉLIO OITICICA, SINGULARIDADE, MULTIPLICIDADE* (2013).

A década de 1960 parece ter durado muito mais de dez anos para a arte brasileira. Se, em 1957, Hélio Oiticica desenvolvia composições em guache sobre cartão que remetem a pinturas de Malievitch de 1915, em 1967 o labirinto sensorial *Tropicália* não deixava dúvidas de que a herança construtiva das vanguardas modernistas havia sido muito bem assimilada e levada adiante em formas e conceitos impensáveis em outro tempo e em outra cultura. Um feixe de possibilidades abriu-se para a arte brasileira, que, nas palavras de Guy Brett, deu um "salto radical"[1], ultrapassando, em poucos anos, o abismo que separava a produção nacional da arte experimental feita desde os anos 1950 nos Estados Unidos, na Europa e no Japão[2]. Alcançou, nos anos 1960, uma inédita síntese de radicalidade de linguagem, experimentação e reflexão sobre a cultura brasileira.

Se a arte seguisse uma evolução linear, esse movimento pareceria, a olhos estrangeiros, arte de "uns espertos querendo furar a fila", na jocosa descrição de Wilson Coutinho[3]. Mas a arte não é uma linha; ao contrário, é uma simultaneidade de veios[4]. Alguns, como Franz Weissmann e Amílcar de Castro, continuaram a pesquisa neoconcreta; Ferreira Gullar assumiu um cargo em Brasília e passou a interessar-se por manifestações artísticas de cunho político-pedagógico, voltadas para as massas; Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica caminharam para a imbricação da arte com o comportamento, explorando a noção de participação do espectador; artistas como Nelson Leirner e Antônio Manuel forçaram os limites da instituição de arte com a irreverência de um porco empalhado ou com a nudez poderosamente desafiadora. Enfim, do "balé neoconcreto"[5] passou-se para um rock tocado em tamborins, que exigiu dos artistas e pensadores da arte enfrentar as contradições entre a busca por uma arte nacional e o diálogo inevitável com o Pop, a vontade construtiva e a necessidade de retorno ao realismo, sem que isso significasse um retrocesso em relação aos esforços feitos na década de 1950 para a superação da figuração de temática nacionalista.

---

[1] Guy Brett. "Um salto radical". In: Dawn Ades (org.). *Arte na América Latina*, p. 253.

[2] Refiro-me a manifestações como os *happenings*, que tiveram em John Cage, nos anos 1950, seu maior instigador, às ações do grupo Gutai, de Osaka, e à arte performática de Yves Klein, na França, entre outros.

O ápice do envolvimento da arte com questões "realistas" – aqui entendidas como questões sociais e políticas, em oposição à relativa autonomia da abstração geométrica (lembre-se que mesmo esta teve alguma relação com o nacional-desenvolvimentismo) – foi a ênfase dada ao corpo e ao comportamento, que extravasou os limites institucionais e saiu a campo, em manifestações coletivas e públicas. A década termina com a tensão entre o desespero de um corpo censurado e torturado, de um lado, e com os brotos da atitude contracultural e do conceitualismo, de outro, duas vertentes definidoras da arte feita na década de 1970.

O DIA SEGUINTE DO NEOCONCRETISMO: INÍCIO DOS ANOS 1960

Como diretriz da produção de um grupo de artistas, o Neoconcretismo teve curta duração. O Manifesto Neoconcreto publicado em 1959, na abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro[6] (com Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis), formalizava práticas artísticas que já vinham sendo desenvolvidas desde 1957[7]. A essa exposição seguiram-se, no mesmo ano, a Exposição de Livros-Poemas na redação do *Jornal do Brasil* e uma exposição de arte neoconcreta em Salvador, no Belvedere da Sé. Em 1960, a II Exposição de Arte Neoconcreta, realizada no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, agregou novos nomes ao grupo inicial. Dela participam Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Cláudio Melo e Souza, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Reynaldo Jardim, Roberto Pontual e Wyllis de Castro. Depois da III Exposição de Arte Neoconreta, realizada em 1961, com a participação de Carlos Fernando Fortes de Almeida, Cláudio Melo e Souza, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Reynaldo Jardim e Roberto Pontual, o grupo dispersou-se. Não obstante, as pesquisas de cada artista seguem separadamente.

---

[3] Wilson Coutinho. "Neoconcretismo e Merleau-Ponty: através". In: *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, 1, Neoconcretismo/1959-1961*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, 1984.

[4] Hélio Oiticica. "O q faço é música", 1979. Arquivo Hélio Oiticica 0157/79.

[5] Em 1958, Lygia Pape e Reynaldo Jardim criam os Balés Neoconcretos I e II: bailarinos dentro de sólidos geométricos, de madeira e tecido pintado, moviam-se pelo palco.

[6] *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. 1. Neoconcretismo/1959-1961*. Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, 1984.

[7] Cf. depoimento de Lygia Pape em Katia Maciel (org.). *Neoconcretos* (DVD, Rio de Janeiro: N-Imagem, 2001). Nesse depoimento Pape relativiza a relevância de Max Bill para o Concretismo brasileiro, que deve muito ao contato de artistas como Mavignier, Serpa e Palatnik e do crítico Mário Pedrosa com a arte geométrica dos pacientes da dra. Nise da Silveira. Revê também a influência de Merleau-Ponty no Neoconcretismo. A obra, diz Pape, precede qualquer teoria

O momento de ruptura do Neoconcretismo coincide com a exacerbação da discussão sobre arte e política, que tomava corpo no Brasil desde 1950. A própria vontade de superar a arte figurativa, que vigorou até os anos 1940, era uma atitude política, no sentido de criar uma visualidade atrelada a questões como desenvolvimento, industrialização e modernização do país. O envolvimento dos artistas concretos com a indústria é uma versão do político na arte, enquanto a pesquisa de superação da forma concreta empreendida pelo Neoconcretismo foi a gênese de um potente catalisador do encontro entre arte e política: a participação do espectador.

É também nesse momento, início dos anos 1960, que a politização da arte deu-se pela via do nacional popular. Ferreira Gullar foi nomeado, em 1961, diretor da Fundação Cultural de Brasília, cargo que ocupou por alguns meses e que marcou o início de seu interesse pela arte engajada nas questões da luta de classes, em detrimento de suas atividades na arte de vanguarda. Em 1962, ele ingressou no Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), do qual se tornaria presidente em 1963.

O CPC foi criado em 1961 por uma dissidência do Teatro de Arena. Ao considerar que a proposta inicial do Arena estava sendo diluída em favor do sucesso de bilheteria e indiferenciando-se do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), grupo abertamente voltado para produções que agradavam à classe média, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho juntou-se a Carlos Estevam Martins para criar o espetáculo *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, que explicava a origem do lucro, adicionando à encenação cartazes, canções e *slides* didáticos sobre a teoria marxista. O título da peça ilustra bem a mistura de linguagem popular e o tom pedagógico que orientaria o projeto do CPC. As apresentações da peça, no Teatro da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, reuniam um público cativo, formado por artistas e intelectuais entusiasmados com o poder da arte na conscientização política[8]. No final da temporada, para que esse grupo não se dispersasse, Vianna, Martins e Leo Hirszman propuseram à UNE uma parceria para a organização de um centro de cultura, nos moldes do Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife[9]. Ferreira Gullar foi o terceiro e último presidente do CPC, cujas atividades encerraram-se em 1964[10].

As ações do CPC eram mais instrutivas do que artísticas, mas refletiam uma das vertentes de atuação de intelectuais e artistas nas questões sociais de um país em perene processo de modernização. "Denúncia e exortação eram as técnicas empregadas, na ilusão de que a 'conscientização' do povo (da dominação imperialista e da burguesia nacional como causas da miséria, do analfabetismo etc.), através das atividades artísticas e culturais, era a condição para a transformação da sociedade. Esta crença e este desejo no poder da ação eram tanto onipotentes quanto generosos. Tratava-se de falar do país através de gêneros e linguagens 'autenticamente nacionais', sem estabelecer distância entre a intenção social e a realização estética."[11]

A grande dificuldade do projeto, segundo Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar, era chegar ao povo. Os artistas e intelectuais que trabalhavam no CPC não tinham nenhuma ligação com a população das periferias e das

---

[8] Miliandre Garcia. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

[9] "História do CPC". Depoimento de Carlos Estevam Martins. *Arte em Revista*, nº 3, pp. 77-87, 1980. Cf. também, na mesma revista, a história do Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado no Recife.

[10] Miliandre Garcia. Op. cit. Ferreira Gullar substituiu Carlos Diegues. O primeiro presidente do CPC foi Carlos Estevam Martins.

[11] Celso Favaretto. "Modernidade, vanguarda e participação". In: *Moderno, pós moderno, contemporâneo na educação e na arte*. Textos apresentados ao Concurso de Livre-Docência na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2004.

HÉLIO OITICICA
RELEVO ESPACIAL, 1959
ACRÍLICO SOBRE MADEIRA
16 X 63 X 150 CM
ACERVO PROJETO
HÉLIO OITICICA

fábricas. Os espetáculos conseguiam, assim, certa reverberação no meio estudantil, mas não nas camadas da população para as quais eram feitos. Certo paternalismo inerente a produções artísticas de cunho pedagógico enfraquecia um projeto que tinha como pressuposto que intelectuais tivessem algo a ensinar aos operários. Além disso, visando a inteligibilidade, nas peças estrategicamente era usada uma linguagem simplista, pois considerava-se que o público não estava à altura de compreender a linguagem culta. Para falar a linguagem das massas, Ferreira Gullar dedicou-se, em 1962, à literatura de cordel, com conteúdo de "conscientização política"[12]. Sem conseguir atrair público para encenações, o CPC decidiu distribuir os cordéis de Gullar em formato de folheto. O autor lembra que as dificuldades continuaram: "Na verdade, as coisas não são como a gente pensa. Na teoria estava tudo certo, mas, por exemplo, esse cordel, como é que eu ia vender o cordel? Vai para Estação Central do Brasil vender o cordel? Como é que distribui? Bota na livraria? Como é que faz? Terminou vendendo para estudante universitário, que não era propriamente o povão. [...] algo estava errado: nós estamos fazendo mau teatro e má poesia, a pretexto de conscientizar as pessoas, e não estávamos conscientizando ninguém. Então, nós não estávamos cumprindo nem o papel político, nem o papel artístico."[13]

---

[12] Cf. os poemas em cordel de Ferreira Gullar em Fábio Riggi."Cordéis cepecistas de Ferreira Gullar". *Sibila: Poesia e Crítica Literária*. Disponível em: http://www.sibila.com.br/php/critica/cordeis-cepecistas-de-ferreira-gullar. .

Como articulado por Carlos Zílio, o resultado dessa mistura entre arte e panfletagem foi "pouca política e nenhuma arte"[14]. Enquanto Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar defendiam questões artísticas, para Carlos Estevam Martins o projeto do CPC era puramente político-educacional e tinha como objetivo "motivar, predispor, criar atitudes favoráveis à participação política das pessoas [...] a convicção de cada um que trabalhava no CPC era de que o que se fazia era de uma utilidade enorme e que cada um era absolutamente indispensável à marcha da história; não havia nenhuma dúvida, nenhuma hesitação. O problema que havia era o da carreira artística dos que eram mais talentosos. Havia falta de espaço para a criação artística propriamente dita. Aqueles que tinham talento, e continuaram depois o trabalho artístico, mantinham a ilusão [...] de que era possível fazer arte ali dentro [...]. As pessoas que não tinham pretensões artísticas, como era meu caso, perceberam rapidamente que aquilo era um barco furado. Quer dizer, ou se fazia pedagogia política, usando a arte para produzir conscientização política, ou então nada feito, voltava-se para o teatro de elite"[15].

Ao polarizar arte politicamente exortativa e arte "de elite", Estevam Martins ignora a necessidade de avanços estéticos *pari passu* a avanços éticos. A arte transformadora não altera a sociedade ao bradar mensagens, mas sim ao emanar, pela forma inovadora, o pensamento transgressor. Assim, é política também a atuação de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, que buscam nos materiais e na superação da antiga definição de arte a linha de fuga para modelos sociais estagnados.

Até 1965, com exceção dos esforços do CPC, não houve no Brasil manifestações artísticas coletivas que tivessem um programa de ação, como aconteceu no final dos anos 1950, com a organização dos grupos Ruptura e Frente, que fluíram para os mais abrangentes grupos concreto e neoconcreto. Ocorrem esforços isolados, seja na pesquisa figurativa de artistas como Wesley Duke Lee ou Rubens Gerchman, seja na continuação da vertente construtivista e participativa nas obras de Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Em ambos os casos – Nova Figuração, de um lado, pesquisa de linguagem para além da pintura, de outro –, percebe-se a vontade de criticar ou interferir no âmbito social: significar em imagens um momento político ou politizar o espectador pela via da participação e do convite à desprogramação dos comportamentos.

A SUPERAÇÃO DO QUADRO

No início dos anos 1960, enquanto o CPC saía às ruas, Hélio Oiticica lançava a pintura para o espaço. Para o artista, a cor, elemento essencial da pintura, precisava ser libertada não só da função representativa, mas também do plano bidimensional. A pesquisa que realizou de 1959 a 1964 procurou um novo corpo para a cor, para além do quadro. Segundo o artista, não se tratava da morte da pintura, mas sim de "sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como 'suporte' da 'pintura'"[16]. Em 1959, em pleno

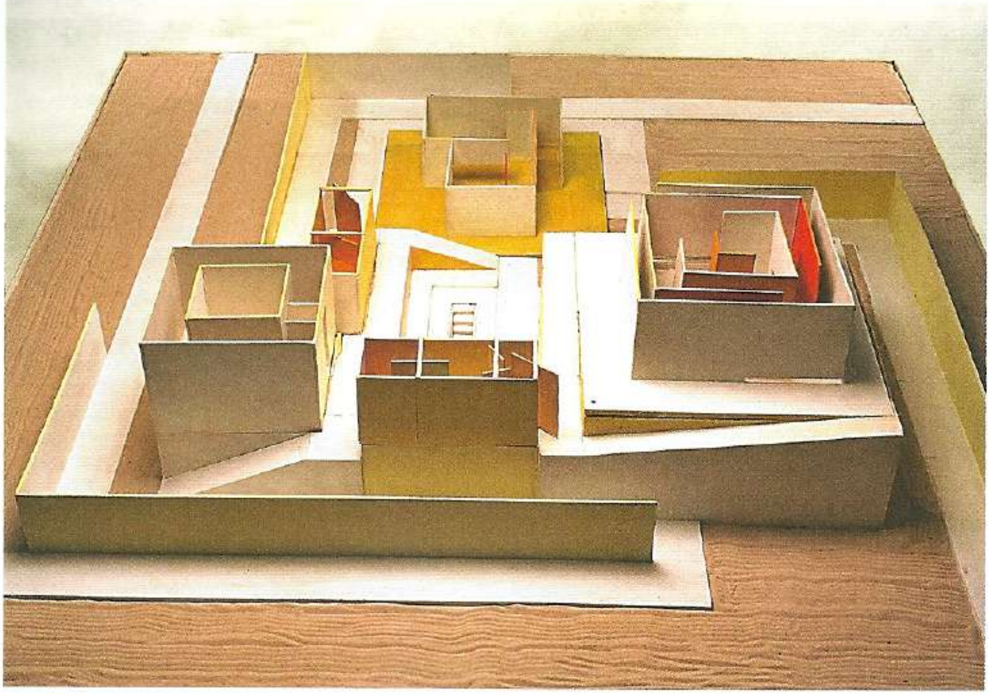
---

[13] Idem, ibidem.

[14] Carlos Zilio. "Da Antropofagia à Tropicália". In: Adauto Novaes (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p. 38.

[15] Carlos Estevam Martins. Op. cit.

[16] Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Waly Salomão (orgs.). In: Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 27.



HÉLIO OITICICA
PROJETO CÃES DE CAÇA, 1961
FOTO DA MAQUETE
PROJETO COMPOSTO POR
CINCO PENETRÁVEIS
POEMA ENTERRADO, DE
FERREIRA GULLAR, E
TEATRO INTEGRAL, DE
REYNALDO JARDIM
ACERVO PROJETO
HÉLIO OITICICA

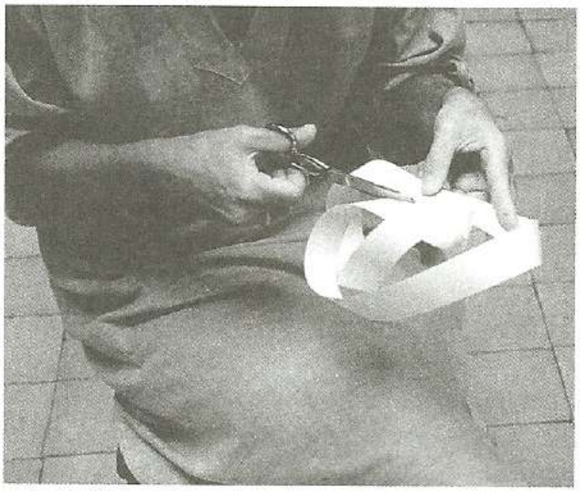
clima neoconcreto, surgem os *Bilaterais* e *Relevos espaciais*, placas de cor penduradas do teto por fios, que exigem um espectador atuante, que as circunde. No ano seguinte, o projeto de conceber um novo corpo para a cor passa a convocar mais ainda o corpo do espectador, que se mistura ao espaço da obra, adentrando-o. Se nos *Relevos espaciais* havia ainda um perímetro imaginário separando cor e espectador, nos *Núcleos* e nos *Penetráveis* obra e espectador trançam-se fisicamente. Nos *Bólides*, de 1963, a cor passa a ser apresentada na forma de pigmento, em pó, oferecendo-se ao tato, às mãos. Com seus compartimentos secretos e gavetas com surpresas, os bólides ativam o lúdico e exigem um tempo investigativo do – agora definitivamente – participador.

Conceder um papel ativo ao espectador é uma sutil ação política. Alterar a definição de arte criando novas categorias como "bólide" ou "penetrável" aumenta o campo do possível. É interessante notar que a potência do teatro, tão caro ao CPC, é explorada nessa política não ativista de Oiticica. Em 1961, em pleno "vértice"[17] do Neoconcretismo, ele construiu uma maquete para um jardim, chamada *Projeto Cães de Caça*, que, além de penetráveis, teria o *Poema enterrado*[18], de Ferreira Gullar, e o *Teatro integral*[19], de Reynaldo Jardim. No final da década de 1960, Hélio Oiticica conceituará o "autoteatro"[20], a vivência particular de cada um em labirintos que derivam do *Projeto Cães de Caça*. Distintas concepções de atuação política do artista interceptam-se na valorização do teatro em Oiticica e na fase cpcista de Gullar.

---

[17] Cf. Ronaldo Brito. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*.

A participação – item essencial do Neoconcretismo – continua a ser diretriz também na obra de Lygia Clark, cuja produção, no final da década de 1950, literalmente rompeu a moldura do quadro em séries como *Unidades*. De 1960 a 1964, a artista desenvolveu os *Bichos*, esculturas manipuláveis feitas com placas de alumínio unidas por dobradiças. Não há uma forma fixa para um Bicho. A escultura irá interagir com o participador para adquirir uma forma.



LYGIA CLARK
CAMINHANDO, 1963
PAPEL, DIMENSÕES
VARIÁVEIS
FOTO BETO FELICIANO

"Quando me perguntam quantos movimentos o Bicho pode fazer, respondo: Eu não sei, você não sabe, mas ele sabe... [...] É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o Bicho não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo a corpo entre duas entidades vivas. Acontece na realidade um diálogo em que o Bicho tem respostas próprias e muito bem definidas ao estímulo do espectador [...] a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do Bicho cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do Bicho."[21]

Tanto nos *Bichos* quanto nos *Trepantes* (1964-65), esculturas maleáveis de metal ou borracha que se enroscam em toras de madeira ou pedras, a participação é pressuposta, mas é quase sempre ignorada. Expostos em vitrines ou como esculturas convencionais, voltam a ser admirados apenas esteticamente. A partir de 1966, Lygia Clark emprega materiais efêmeros e prosaicos, como plásticos e pedras, que evitam de modo mais veemente sua exposição como objeto estético (ainda que corram o risco de ser expostos em vitrines como objetos históricos). *Caminhando*, de 1963, dribla essas duas armadilhas museológicas. Trata-se de uma proposta de ação que requer apenas uma tesoura e uma tira de papel, que deve ter suas extremidades coladas, formando uma fita de Moebius. O participador deve começar a cortar a fita no sentido do comprimento, percorrendo ininterruptamente o dentro–fora definido pelo papel. "Não há necessidade do objeto: é o ato que engendra a poesia."[22]

---

[18] Trata-se de um subsolo, no centro do qual há um cubo vermelho oco, de meio metro de aresta. Sob ele há um cubo verde, com 30 cm de aresta. Sob o cubo verde há um cubo branco sólido. Levantando-se a face voltada para o chão, lê-se "Rejuvenesça". Porém a inauguração foi cancelada por uma inundação no porão da casa. O projeto foi publicado no *Jornal do Brasil*. Cf. Ferreira Gullar. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 60.

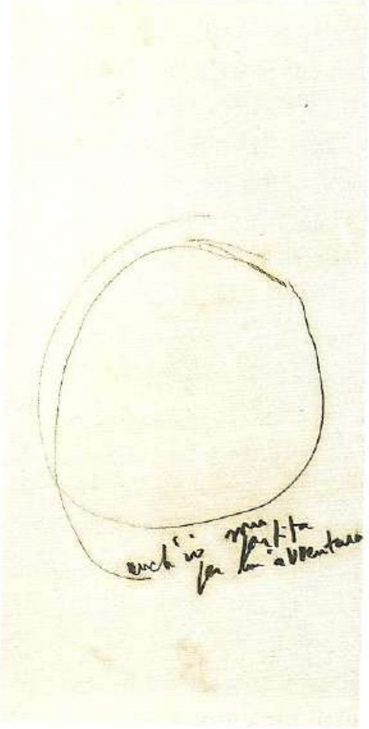
[19] Hélio Oiticica diz em "Arquivo Hélio Oiticica 0024.61-p4" que vários autores estavam interessados em desenvolver "peças-cenas" para o *Teatro integral*. Um espectador por vez entraria no recinto e ocuparia uma cadeira com rodas, obtendo visão de 180 graus da encenação feita atrás de vidros. Agradeço a Ariane Figueiredo pela indicação do manuscrito citado.

[20] Paula Braga, "Conceitualismo e vivência", na obra *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, organizada pela autora.

[21] Lygia Clark. In: Manuel Borja-Villel (org.). *Lygia Clark*, exh. cat., p. 121.

Hélio Oiticica e Lygia Clark explodem o quadro e rompem o limite da instituição de arte. Lançam-na em direção a outros espaços da vida e ao mesmo tempo carregam a arte brasileira para espaços internacionais nos anos 1960, como as galerias Signals e Whitechapel, em Londres. Residindo em Paris, mas em contato com os ingleses Guy Brett e Paul Keeler, o escultor Sérgio Camargo foi importante divulgador da arte brasileira no circuito londrino, principalmente das obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel[23]. Sua obra, ainda que não tenha desafiado a circunscrição institucional, rompe a bidimensionalidade e atribui ao relevo em madeira uma característica de organismo multicelular, ao trabalhar com incrustações de pequenos cilindros cindidos ao meio, ponto no qual aproxima-se da tendência ao organismo detectada por Gullar no Manifesto Neoconcreto. De fato, Camargo chegou a essa forma ao cortar uma maçã com a faca e observar a integração entre natureza e cultura: o plano feito pelo corte era parte da fruta e ao mesmo tempo elemento imposto a ela[24]. Como escreve Guy Brett sobre os relevos de Sérgio Camargo, "tudo o que é fixo e permanente na obra age como gerador ou caixa de ressonância para tudo o que é fugaz e mutável. A estrutura material do relevo – uma matriz densamente compactada, alusiva à terra, ao orgânico, ao vegetal, ao cristalino – torna-se o meio para manifestar seu oposto: o imaterial, a luz, o ar, em uma misteriosa e pacífica unidade"[25].

Brett ainda observa que, enquanto a obra de Oiticica, Clark e Schendel caminha para os materiais cotidianos e, no caso dos dois primeiros, para o efêmero, Camargo volta-se para o mármore, aquecendo-o com a imaterialidade da luz que incide nos pequenos planos que fazem o todo encrespado da obra: "loucura da ordem"[26].


anch'io una partita per l'avventura

MIRA SCHENDEL
SEM TÍTULO, 1965
DA SÉRIE *MONOTIPIAS*
ÓLEO SOBRE PAPEL
DE ARROZ
46 X 23 CM
MIRA SCHENDEL
ESTATE, SÃO PAULO

Mira Schendel também explora os opostos do caos e da ordem, da sensorialidade e do racionalismo, ao imprimir letras na superfície frágil e porosa do papel japonês. De 1949 a 1964, Schendel trabalhou com pintura. No meio da década de 1960 passou às monotipias em papel japonês, cuja translucidez propiciava a leitura em suas duas faces e que, prensadas entre placas de acrílico e penduradas do teto – os *Objetos gráficos* –, libertam a obra da parede, a exemplo do que haviam feito Oiticica e Clark[27]. Quando dobra e amarra o papel japonês para fazer as *Droguinhas*, de 1964, Schendel confere volume e textura a um plano quase transparente: nós no plano do papel evidenciam o potencial de condensação do que é quase invisível. A poesia é traduzida em risco da letra; lê-se a frase e a materialidade do traço, em texto e textura[28]. Segundo Haroldo de Campos: "A Mira era uma artista pensadora, o que não é um caso muito comum: há o Hélio Oiticica, a Lygia Clark. Há também o artista teórico, que é o caso do Waldemar Cordeiro, mas este é mais o teórico em termos de exposição metodológica e racional de suas ideias do que o pensador no sentido da reflexão. Em Mira tem alguma coisa a ver com o pensar filosófico, com o místico, com certa mística voltada para a essência."[29]

---

[22] Idem, ibidem, p. 152.

[23] Guy Brett. "Sérgio Camargo". In: Katia Maciel (org.). *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*, p. 161.

[24] Idem, ibidem.

[25] Idem, ibidem.

[26] Ronaldo Brito. "A ordem e a loucura da ordem". In: *Sérgio Camargo*, exh. cat. MAM-RJ, 1975.

[27] Cf. Isobel Whitelegg. "Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo". In: *Arte & Ensaios*, nº 14, p. 174, 2007.

Também em São Paulo, Waldemar Cordeiro atravessou, de 1960 a 1963, o período de transição entre o Concretismo e o Popcreto, ou Concretismo Semântico. Investigar essa fase da produção do artista convence-nos da irrelevância de querelas entre paulistas e cariocas[30], já que até o supostamente hiper-racionalista teórico do grupo Ruptura ameniza a rigidez da forma e passa a utilizar a cor, obtendo um efeito difuso e lírico, apesar de pintado com compressor de tinta automobilística. Não se trata de contradição do manifesto Ruptura, mas de natural continuidade da pesquisa, que passa a ser informada pela presença de objetos do mundo real, encaminhando-se para um novo tipo de figuração, não mais vinculado à representação do real, e sim à sua presentificação, seguindo-se às propostas dos americanos Robert Rauschenberg e Jasper Johns e dos *nouveaux réalistes franceses*. Se na fase concreta o artista objetivava colocar a arte no mundo real, em parceria com processos industriais, no período do Concretismo Semântico, iniciado em 1963, é o real que invade a arte. Em comum nas duas fases está o "movimento da arte para o real"[31]. A obra *Popcreto para um pop-crítico*, em que Cordeiro homenageia Augusto de Campos, une a imagem figurativa à grade construtiva e ao *ready-made*. *Popcreto para um pop-crítico* pode ser lido tanto como uma superposição de símbolos de luta social – a enxada – como uma resposta à crise econômica e política que assolou o país após a renúncia de Jânio Quadros, quanto como uma integração dos elementos de linguagem que definem a passagem do concretismo à nova figuração. "O 'Popcreto', assim, é o produto direto de uma nova atitude diante das relações entre a arte e a vida social: Cordeiro abandona aqui, definitivamente, uma arte que propõe um projeto utópico para o futuro (herança do neoplasticismo e das correntes construtivas em geral) para adotar uma arte de luta, de denúncia, uma arte que se liga diretamente às condições da realidade."[32]

Waldemar Cordeiro chega no final da década de 1960 como um dos pioneiros da arte eletrônica, detectando a importância do computador como modo de produção de trabalho que décadas mais tarde dominaria nossa relação com o real.

EXPRESSIONISMO E NOVA FIGURAÇÃO

Depois de uma década de foco no abstracionismo geométrico – índice do desejo de modernização e de aliança com a industrialização e o desenvolvimentismo –, o início dos anos 1960 exigiu o retorno à figuração, como resposta

---

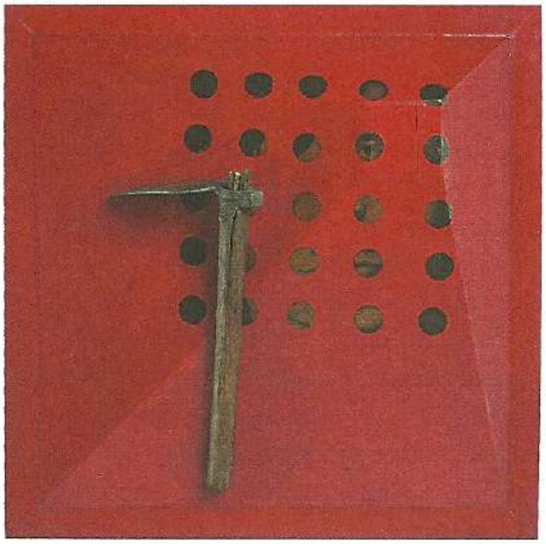
[28] Brett ressalta o entrelaçamento que Schendel estabelece entre palavras de mesma etimologia em *Um salto radical*, p. 276.

[29] Haroldo de Campos. Entrevista a Sônia Salzstein. In: Sônia Salzstein (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*, p. 237.

[30] As diferenças entre os grupos aparecem mais no discurso do que nas obras. Para Augusto de Campos,"levado pelo instinto competitivo, nele [Gullar] muito agudo, dedicou-se a forjar todo um construto de negações (não objeto x objeto, espaço x tempo, intuição x razão etc.) [...]. Cordeiro [...] via a arte concreta de um ponto de vista social e humanístico que repelia tanto o realismo socialista quanto as concepções egocêntrico- expressivas que o poeta então defendia". In: Augusto de Campos. "Recordando Cordeiro". *10º aniversário da morte de Waldemar Cordeiro – 1925/1973*. Catálogo CCSP, 1977, *apud* Fabricio Nunes. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao popcreto*. Dissertação de mestrado, IFCH, Unicamp, 2004.

[31] Ana Maria Beluzzo. "Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão". In: Aracy Amaral (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*, pp. 15-6.

[32] Fabricio Nunes. Op. cit., p. 149.



WALDEMAR CORDEIRO
POPCRETO PARA UM POPCRÍTICO, 1964
MADEIRA, FOTOGRAFIA E FERRO
75 X 75 X 41 CM
COLEÇÃO LILI E JOÃO AVELAR
FOTO DANIEL MANSUR

PÁGINA AO LADO
IBERÊ CAMARGO
SEM TÍTULO, C. 1958
ÓLEO SOBRE PAPEL
38,5 X 56 CM
COLEÇÃO MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
FOTO PEDRO OSWALDO CRUZ

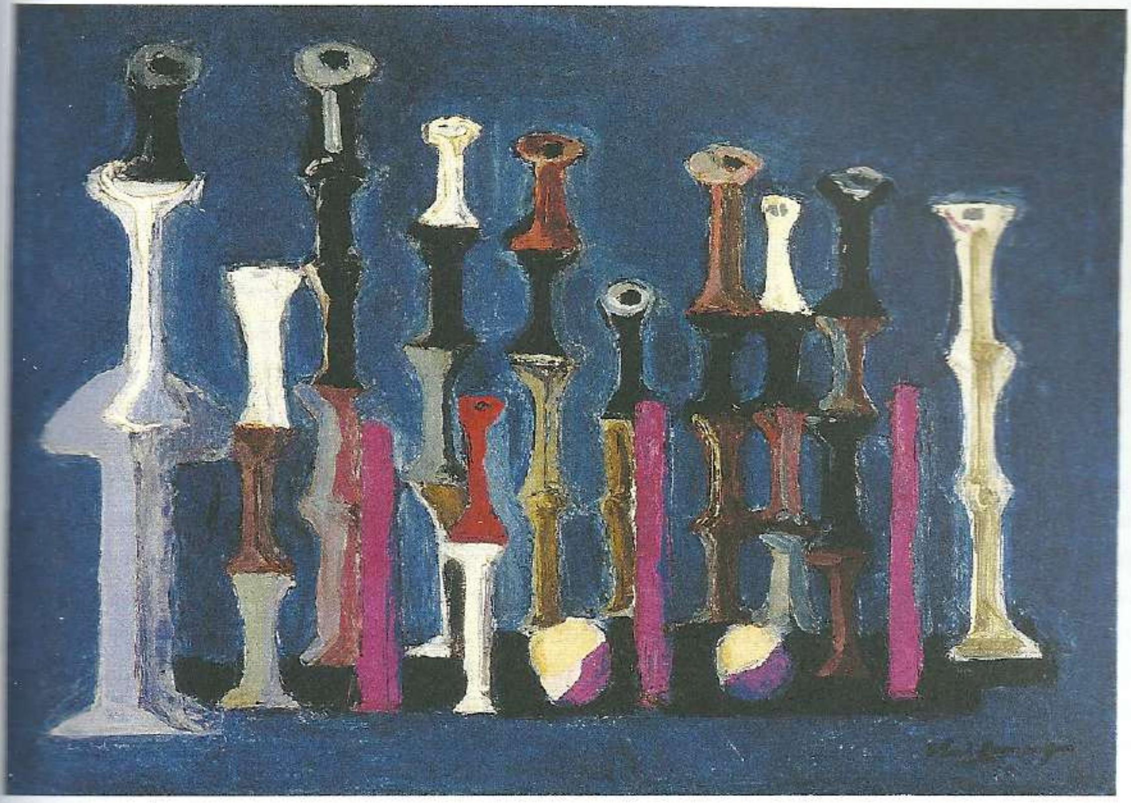
imediata a questões relacionadas à realidade brasileira, tais como analfabetismo, reforma agrária, imperialismo, que ferviam como preocupações primordiais no meio intelectual. Linguagens figurativas como a Pop Art norte-americana e o Nouveau Réalisme francês facilitaram a tendência para o real. A figuração, no entanto, retorna à arte brasileira não mais na chave naturalista ou meramente representativa. As obras passam a incluir objetos do mundo exterior e a encarar a imagem midiática como um novo elemento do mundo, que paradoxalmente ultrapassa o real, atingindo uma hiper-realidade: ver o real em um registro que invoca mais o desentendimento, a estupefação, do que o controle. Enquanto "a poética neoconcreta e a sua apologia da participação se associam intrinsecamente ao ambiente progressista e patriótico, de promessas e expectativas otimistas diante do devir, esperanças, enfim, que caracterizaram os anos do nacional-desenvolvimentismo, antes do golpe militar de 1964", na Nova Figuração "esvaíram-se a tônica otimista e o sentimento de posse do devir"[33].

A força da Nova Figuração, a partir de 1965, emanada da necessidade de crítica social e política, exige atenção para vertentes expressionistas da pintura que não deixaram de manifestar-se durante o final dos anos 1950 e início dos anos 1960, ainda que a historiografia tenda a favorecer o Concretismo e Neoconcretismo. O abstracionismo informal, centrado na subjetividade do artista, na pintura gestual como desenvolvida no Expressionismo Abstrato norte-americano, no final dos anos 1940, fez-se presente no Brasil em particular por intermédio dos artistas de origem japonesa, que, no lugar da grande tela como arena para ação dos norte-americanos[34], mantiveram uma escala de pintura de cavalete para seus gestos. É o caso da pintura de manchas de Manabu Mabe ou Flávio Shiró. Essa vertente da abstração lírica, que

---

[33] Luiz Renato Martins. "A Nova Figuração como negação". ARS (São Paulo), v. 4, nº 8, 2006.

[34] Harold Rosenberg, "*Action painting*: crise e distorção", na obra do autor: *Objeto ansioso*.



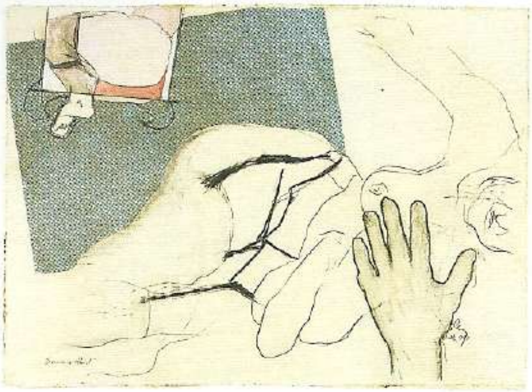
recebeu o pejorativo nome de tachismo[35], foi duramente criticada durante a década de 1950 pelos defensores da pintura construtivista[36].

Um dos sinais de recuperação do gesto expressionista é o prêmio de pintura concedido a Iberê Camargo em 1961 na VI Bienal de São Paulo. Avesso a agrupamentos estilísticos de artistas – de fato, como poderia qualquer tipo de pintura baseada na subjetividade ser agrupada como tendência? –, o artista atravessou a década de 1950 sem se desviar da figuração, da introspecção e do gestual. Após uma estadia de dois anos na Europa, durante a qual estudou com André Lhote em Paris e mergulhou na história da pintura, reproduzindo obras do Louvre, ele retornou ao Brasil no final de 1950, e a partir de 1951 confrontou-se com um meio artístico obsedado com a arte concreta premiada na I Bienal de São Paulo. Insistiu na pintura de paisagem até 1956, quando, impedido de pintar ao ar livre devido a uma hérnia de disco, passou a dedicar-se à pintura de naturezas-mortas, em tons sombrios e azulados. Um objeto de infância, o carretel, é o assunto das pinturas do final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Aos poucos, deixa de ser assunto para tornar-se forma, que enfatiza cada vez mais o plano bidimensional, em detrimento da representação do objeto:

---

[35] O termo vem de *tache*, que em francês significa "mancha".

[36] Cf. Ferreira Gullar. "Duas faces do tachismo". In: Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Texto originalmente publicado em O Estado de S. Paulo, 28 set. 1957.



WESLEY DUKE LEE
PRIMEIRO DE ABRIL, 1964
CARVÃO, GRAFITE, TÊMPERA
E PAPEL RECORTADO
COLADO SOBRE PAPEL
COLADO SOBRE CARTÃO
49,4 X 67,5 CM
ACERVO PINACOTECA DO
ESTADO DE SÃO PAULO
BRASIL. DOAÇÃO DE AUGUSTO
LIVIO MALZONI, 2007
FOTO ISABELLA MATHEUS

"a mesa, que servira de base aos carretéis, vai desaparecendo, reduz-se a uma linha horizontal na parte inferior do quadro e finalmente some [...] e agora os carretéis, que já não parecem carretéis, flutuam no espaço, livres do peso da condição natural"[37]. Neutralizados como assunto, os carretéis subdividem o plano da tela em massas de tinta espessa, perdem o apoio da mesa, flutuam na tela como manchas de cor.

"E, assim, depois esses carretéis se transformaram em núcleos, até esses núcleos explodirem – isso lá por 1963. E aí é que talvez tenha parecido que servi ao que chamam de informal, embora não tenha sido bem isso, no sentido exato da palavra. A minha composição sempre foi regida por uma organização geométrica, sempre havia uns pontos de referência, umas linhas de força, nunca chegou a uma certa coisa anárquica."[38]

Em 1963, o artista recebe uma sala especial na VII Bienal de São Paulo, edição que privilegiou o expressionismo abstrato[39]. Há na pintura de Iberê Camargo dos anos 1960 uma proximidade com a visceralidade matérica da produção de Willem De Kooning e com a pasta grossa de tinta como elemento quase vivo das pinturas de Jean Dubuffet do pós-Segunda Guerra[40]. Sua obra institui, assim, uma via de escape e ponto de problematização do discurso sobre arte brasileira da década de 1960, que o mais das vezes restringe-se à abstração geométrica herdada da Escola de Ulm, sem atentar para os desdobramentos do expressionismo abstrato no país.

Nos Estados Unidos, a introspecção que marcou a *action painting* da geração de Pollock – lembrando que o gestual era herança do automatismo surrealista[41] – já era, no final dos anos 1950, substituída pelo interesse no mundo objetivo. Assim, nas *combine paintings* de Robert Rauschenberg, o "gesto" do pintor não se fixa em expressar elementos de sua psiquê, mas arrasta para a tela objetos do mundo real, como pneus, relógios ou até uma cama com lençol e travesseiro.

Muitos artistas brasileiros teriam contato direto com obras de Robert Rauschenberg, Jasper Johns e representantes da Pop Art americana na IX Bienal de São Paulo (1967), conhecida como "a Bienal Pop". Exceção a essa cronologia, Wesley Duke Lee conheceu a produção desses artistas quando viveu nos Estados Unidos, de 1952 a 1955, onde teve aulas de história da arte com Leo Steinberg[42], importante comentador do expressionismo abstrato. De fato, o ateliê de Lee, em São Paulo, foi um centro de informações sobre a arte pop americana e outras tendências internacionais[43]. Ele indiretamente se referirá à herança de Pollock para além do abstracionismo informal, ao realizar, em 1963, um dos primeiros *happenings* de que se tem notícia no Brasil. A dança de Pollock em torno da tela e os aspectos ritualísticos da pintura gestual são precursores dos *happenings*, como bem identificou Hélio Oiticica[44]. Com o título *O Grande Espetáculo das Artes*, o *happening* de Wesley Duke Lee aconteceu no João Sebastião Bar e contou com uma chuva de penas, tiros de uma espingarda de brinquedo e desenhos da série *Ligas* expostos em uma sala escura, para serem vistos com lanternas, o que acentuava o caráter erótico da obra. Um filme exibido durante o evento mostrava uma atriz vestida a rigor caminhando pelas ruas. No final do filme, a própria atriz rompeu a tela de projeção e apareceu em pessoa no bar, iniciando um *strip-tease*[45].

---

[37] Ferreira Gullar. "Do fundo da matéria". In: *Diálogos com Iberê Camargo*, p. 17.

[38] Iberê Camargo, *apud* Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger. Op. cit., p. 182.

[39] Francisco Alambert e Poliana Canhête. *Bienais de S. Paulo: da era do museu à era dos curadores*, p. 107. O expressionismo abstrato foi apresentado na Bienal de 1957, com a obra de Pollock, mas só influenciaria a arte brasileira nos anos 1980.

[40] Cf. a aproximação que Cecília Cotrim estabelece entre a obra de Iberê Camargo e de Willem de Kooning e Jean Dubuffet em "Selvageria pictórica", na obra *Diálogos com Iberê Camargo*, pp. 141-9.

[41] Jonathan Fineberg. *Art Since 1940: Strategies of Being*, p. 34.

A figuração desenvolvida por Duke Lee no início dos anos 1960, a que ele chamou de Realismo Mágico, por incluir características surrealistas, é apenas uma das várias vertentes da Nova Figuração no Brasil. Outra vertente relaciona-se de modo mais direto com a arte então feita na França, onde as *poubelles* de Arman sinalizam a importância de um novo entendimento do *ready-made*, da intersecção entre o mundo exterior e a galeria de arte. O crítico Pierre Restany é quem irá cunhar o termo *nouveaux réalistes* para designar os "adoradores de objetos"[46], que colocam em suas obras os resíduos de uma sociedade urbana e materialista. Restany vê nas obras de Arman, Yves-Kelin e Tiguely um "fato dadá positivo" – em oposição à negatividade destruidora usualmente associada com o dadaísmo –, "a descoberta do folclore industrial contemporâneo e das suas possibilidades expressivas ligadas ao senso da natureza moderna [...] a febre dos novos realistas é a febre da descoberta poética: os *ready-mades* dadaístas são levados à dimensão do 'maravilhoso' moderno"[47].

A exposição Nova Figuração da Escola de Paris, na Galeria Relevo, no Rio de Janeiro, em agosto de 1964, enfatizou a nova relação da pintura com o objeto: não mais representá-lo, mas incorporá-lo, noção que, como vimos, foi fundamental nos popcretos de Waldemar Cordeiro. Jean Boghici, proprietário da Galeria Relevo, daria nova força para as manifestações do novo realismo em 1965, ao organizar com a galerista Ceres Franco a exposição Opinião 65, que contou com dezessete artistas residentes no Brasil e treze europeus.

O início da década de 1960 traz ainda um novo elemento para o real objetivo procurado pela nova vanguarda brasileira: o espaço da comunicação. Assim, num segundo momento, a Pop norte-americana é também digerida pelos brasileiros, tanto em seus aspectos formais de imagens sintéticas, que remetem ao cartaz e à linguagem publicitária, quanto no entendimento da imagem midiática como hiper-realidade desconcertante e autoritária: um novo poder[48]. Assim, a Pop no Brasil mesclou o interesse por meios de comunicação e pelo cotidiano urbano ao engajamento político. O rosto da nova figuração brasileira não é a Marilyn Monroe de Warhol, mas a *Lindoneia, a Gioconda dos subúrbios* de Gerchman, a bela Lindoneia que morreu instantaneamente aos dezoito anos, moça simples, passageira do trem e do ônibus, cheia de esperança num futuro melhor, na fila da felicidade, ludibriada pela falta de vagas no limitado setor dos bem-aventurados da sociedade brasileira. "Logo que a Pop Art é integrada, ela se faz de modo diferenciado da americana: aqui, a dialética entre realidade artística e realidade do observador extrapola o aspecto perceptivo para tornar-se, segundo o princípio da participação, uma tomada de posição ético-política. A Pop Art, assim como outras tendências paralelas, tornaram-se no Brasil elementos para uma intervenção na realidade que tivesse impacto e alguma eficácia crítica."[49]

---

[42] Cacilda Teixeira Costa. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*, p. 21.

[43] Liliana Mendes de Oliveira. "Alguns aspectos da retomada da figuração na arte brasileira dos anos 60". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp, nº 1, p. 156, 1994.

[44] "Para mim a pintura de Pollock já se realiza virtualmente no espaço [...] o quadro aí virtualmente 'explode', transforma-se no 'campo de ação' do movimento gráfico." Cf. Hélio Oiticica *et al*. *Aspiro ao grande labirinto*, p. 27.

[45] Cacilda Teixeira Costa. Op. cit., p. 86.

[46] Pierre Restany. *Os novos realistas*, p. 21.

[47] Idem, ibidem, p. 33.

[48] Cf. Luiz Renato Martins. Op. cit.

O termo Nova Figuração engloba, portanto, uma gama muito heterogênea de práticas artísticas que abandonaram a abstração para estabelecer uma relação mais direta com a realidade do país. Como observou Sérgio Ferro, a unidade desse grupo não está em um parentesco formal, mas "na posição agressiva diante da situação abafante, no seu não conformismo, na sua colocação da realidade como problema em vários de seus aspectos, na sua tentativa ampla e violenta de desmitificação". Segue o artista e escritor: "Os problemas que a pintura nova examina são os do subdesenvolvimento, imperialismo, choque direita–esquerda, o (bom) comportamento burguês, seus padrões, a alienação, a 'má-fé', a hipocrisia social, a angústia generalizada etc. [...] As respostas oscilam entre a desesperança niilista, as utopias e o engajamento crítico."[50]

Há uma aparente contradição em uma arte de crítica ao imperialismo que adere à forma pop. A Nova Figuração escapa do nacional-desenvolvimentismo, isto é certo, mas valeria a pena fazer isso à custa da importação de uma estética estrangeira? Para Luiz Martins, a "apropriação e paródia da arte pop" é mais do que um lance rumo à internacionalização e superação do nacionalismo. A canibalização do Pop teria ocorrido "em atos planejados: práticas artísticas implicadas nas disputas de poder; ações estratégicas; ocupações de objetivos concretos em poder do inimigo"[51].

Para quem lê a arte pop norte-americana como um cínico conluio com a cultura do consumo, é bastante fácil salientar a especificidade da linguagem pop desenvolvida no Brasil: aqui a crítica é quase sempre mordaz, aberta, claramente negativista. Em *Pelé Gool*, de Maurício Nogueira Lima, pode-se ainda identificar uma frieza dúbia, à moda de Lichtenstein, mas, em Antônio Dias, o abjeto impede qualquer leitura distanciada. A Pop norte-americana é, no entanto, apesar de sua aparente superficialidade, uma dolorosa constatação de um vazio intolerável, que no final da carreira de Warhol aparece na figura da caveira. Entender a sutileza da manobra de Warhol é tarefa para um público erudito. A Nova Figuração de certa forma é então mais pop do que o Pop, pois é intelectualmente acessível, rápida e direta, como se nela houvesse um resquício da estética do CPC: Roberto Carlos é misturado a um altar de santos, e paga-se o giro da catraca para adorá-lo(s) (Nelson Leirner, *Adoração ou Altar de Roberto Carlos*). Clareza extrema na denúncia.

---

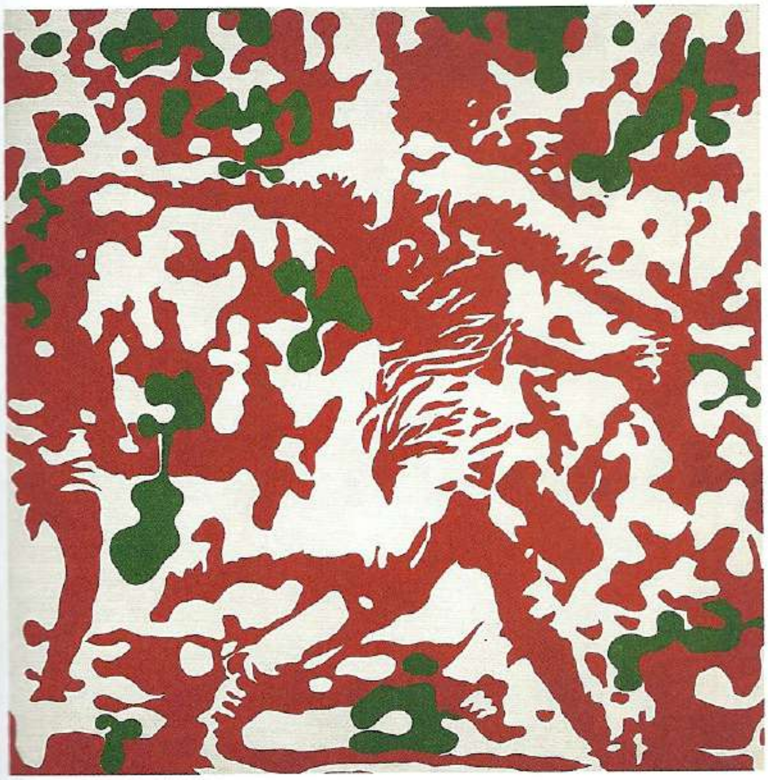
[49] Celso Favaretto. "Modernidade, vanguarda e participação", p. 151.

[50] Sérgio Ferro. "Vale tudo". *Arte em Revista*, nº 2, p. 26, 1979.

[51] Luiz Renato Martins. Op. cit.

A mostra Opinião 65, organizada pela galerista Ceres Franco, apresentou ampla amostragem do novo realismo brasileiro, numa reunião vanguardista como não se via desde o fim do Neoconcretismo, com obras de Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Pedro Escosteguy, Flávio Império, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, José Roberto Aguilar, Tomoshige Kusuno, Ivan Freitas, Ivan Serpa, Ângelo de Aquino, Adriano de Aquino, Wesley Duke Lee, Gastão Manoel Henriques e Vilma Pasqualini.

O nome da mostra, Opinião, veio da apresentação musical organizada pelo Grupo de Teatro Opinião, que contava com membros do extinto CPC, em uma aliança com o Teatro de Arena. No espetáculo musical que inaugurou as atividades do Opinião, Nara Leão cantava a música homônima de Zé Keti: "Podem me prender / Podem me bater, Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião" e a canção "Carcará", de João do Vale. Numa das apresentações, Nara, afônica, foi substituída por Maria Bethânia, que emprestou tamanha dramaticidade a essas duas canções que ambas tornaram-se hinos da resistência à repressão da ditadura. Como escreve Celso Favaretto: "em



MAURÍCIO NOGUEIRA LIMA
SEM TÍTULO, 1970
ÓLEO SOBRE TELA
100 X 100 CM
ACERVO PINACOTECA
DO ESTADO DE SÃO
PAULO, BRASIL. COMPRA
GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO, 1971
FOTO ISABELLA MATHEUS

NELSON LEIRNER
ADORAÇÃO (ALTAR DE ROBERTO CARLOS), 1966
CATRACA DE FERRO, VELUDO
MONTAGEM DE IMAGENS RELIGIOSAS, TELA PINTADA
E NEON, 260 X 252 CM
COLEÇÃO MASP, MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO
FOTO JOÃO MUSA

cada um desses refrões ouve-se a voz do dominado que se revolta, na voz do artista que fala em nome dos que não têm voz. Na ocasião, este procedimento didático repercutiu e foi contundente, apesar de toda a crítica que se possa fazer ao seu conteúdo ideológico simplista"[52]. A exposição Opinião 65 tomou então emprestado o nome do espetáculo, corroborando a força coletiva de resistência artística, que unia criadores do teatro, música e artes plásticas.

A questão da participação é emblematicamente representada nessa exposição pelos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Opinião 65 foi – e não foi – a primeira apresentação pública do *Parangolé*. Oiticica e sambistas da Mangueira entraram dançando na exposição, mas foram expulsos. Enraivecido, o artista conduziu os passistas para o jardim do Museu de Arte Moderna, onde finalmente a obra aconteceu. O museu ideal para a obra de Oiticica, como veremos, seria na verdade a rua e os jardins, até o final de sua carreira.

O *Parangolé* é uma síntese das questões até aqui discutidas sobre arte popular, participação política, superação do quadro de cavalete, nova relação com a realidade objetiva e extensão da definição de arte. De fato, sua invenção responde a um imperativo da nova vanguarda brasileira que Mário Pedrosa definiu como inconformismo estético aliado a inconformismo social[53]. Surgiu em 1964, como decorrência da pesquisa de Oiticica sobre a superação do quadro e após o contato do artista com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

Nascido em uma família muito intelectualizada, Oiticica achou no morro e no samba uma experiência de êxtase, alargamento da percepção e vivência do corpo para além do intelecto. Longe de ter sido um contato missionário, a experiência de Hélio Oiticica na Mangueira, parte marginalizada da sociedade brasileira, foi um viver que incluiu amizades duradouras, mergulho no aprendizado do samba, da moral do marginal, da arquitetura flexível dos barracos e as consequências desse ambiente no cotidiano, no aprendizado da ginga do caminhar nas quebradas e do "pisar a terra de novo", expressão que o artista usa para descrever o descondicionamento social da experiência no morro[54].

O *Parangolé* não é uma capa a ser vestida, mas uma extensão do corpo de quem a veste, como um órgão novo, capaz de captar para o corpo, e em conjunto com o corpo, algo que ele sozinho não captaria. Da mesma forma como precisamos de um aparelho de rádio para captar um tipo de onda eletromagnética que está presente em qualquer recinto, mas que não percebemos só com nossos cinco sentidos, há uma onda estética que o *Parangolé* sintoniza no corpo do participador. Assim, ele atinge, pela dança e com a capa, um estado que Oiticica chama de "embriaguez dionisíaca", em referência a Friedrich Nietzsche[55]. O *Parangolé* exige a dança: "é aí a obra muito mais 'obra-ação' do que a antiga *action painting*, puramente plasmação visual

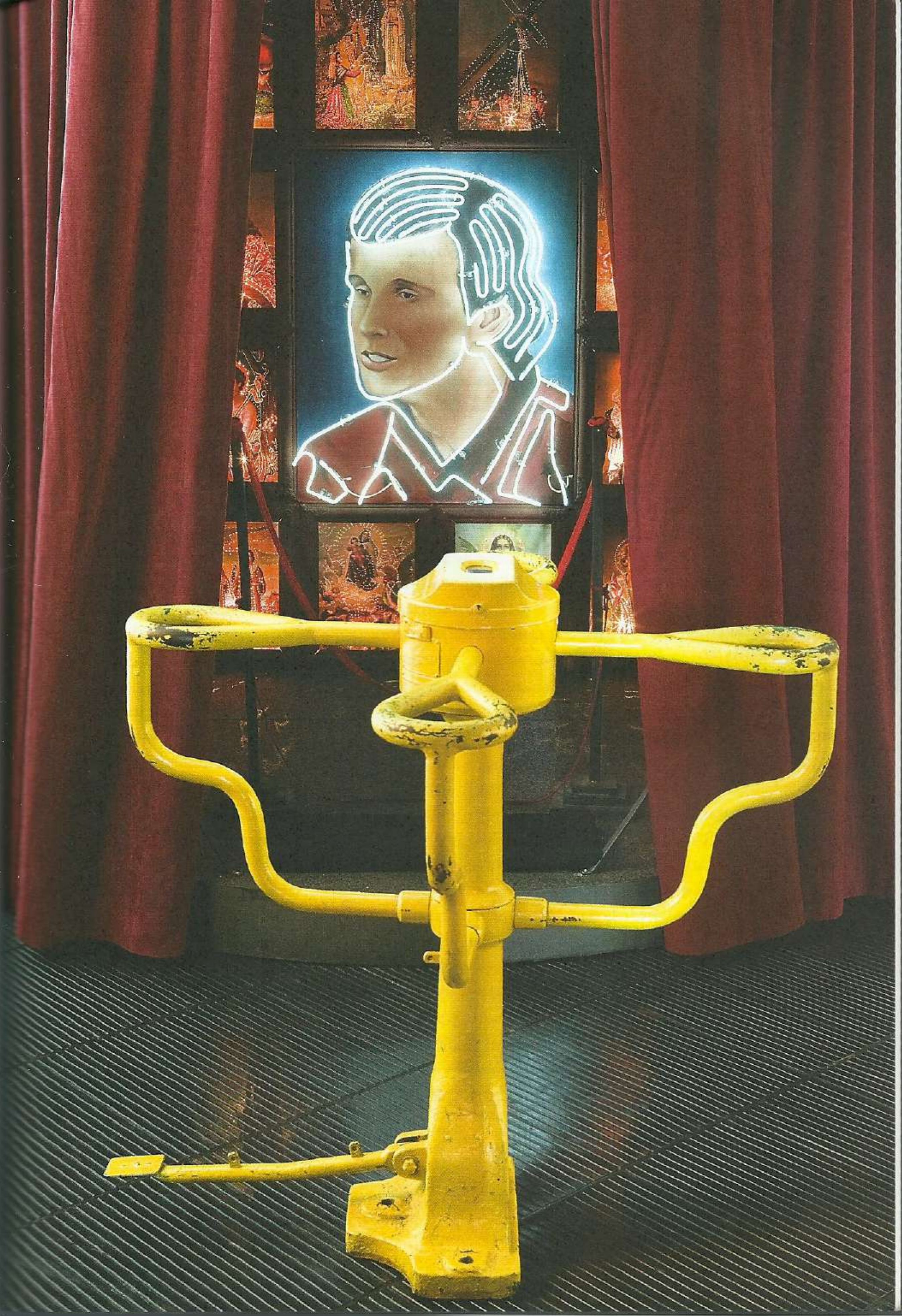
---

[52] Celso Favaretto. "Imagens do migrante na música popular brasileira". *Travessia – Revista do Migrante*, São Paulo, ano VI, nº 17, pp. 11-4, set.-dez. 1993.

[53] Mário Pedrosa. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: *Estado de Minas*, 24 jul. 1966. Cf. Arquivo Hélio Oiticica, 1873/66.

[54] Hélio Oiticica. "Perguntas e respostas a "Mário Barata", 15 de maio de 1967, da obra *Aspiro ao grande labirinto*, p. 99. Ainda sobre a experiência de Oiticica na Mangueira, cf.: Waly Salomão. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*; Michael Asbury. "O Hélio não tinha ginga". In: Paula Braga (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*.

[55] Cf. Paula Braga. "Quantas vidas tem a arte?". In: *Hélio Oiticica: museu é o mundo*.



da ação, e não ação mesma transformada em elemento da obra como aqui"[56].

Vários artistas que estiveram em Opinião 65 participariam de Propostas 65, a versão paulista do reagrupamento da vanguarda, instalada no prédio da Fundação Armando Álvares Penteado, por iniciativa de Waldemar Cordeiro. A mostra paulista incluiu obras do Concretismo e peças gráficas de publicidade, tecendo um elo entre a Nova Figuração e o Pop, além de colocar a abstração (lembrando sua relação com a indústria) e a figuração como questões não antagônicas[57].

O PROBLEMA DO OBJETO E A NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA

Em 1966, novas edições das mostras carioca e paulista foram organizadas. Propostas 66 incluiu a Semana de Seminários sobre a Arte de Vanguarda, quando Hélio Oiticica apresentou o texto "Situação da vanguarda no Brasil"[58]. Nele, o artista tenta caracterizar a singularidade da vanguarda brasileira e analisa a produção da primeira década dos anos 1960 como "um fenômeno típico brasileiro, sob pena de não ser vanguarda nenhuma, mas apenas uma falsa vanguarda, epígono da americana (Pop) ou da francesa (Nouveau Réalisme) etc."[59] Reconhecendo a vinculação da arte nacional com aquelas tendências internacionais, Oiticica defende que a particularidade da contribuição brasileira era a busca de uma "nova objetividade", ou seja, a transformação da arte em algo para além do quadro, em uma "estrutura ambiental" que tinha como pressuposto a participação do espectador para existir. "Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da 'arte', pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de 'experimentar a criação' [...], de deixar de ser espectador para ser participador. [...] No Brasil, livre de passados gloriosos como os europeus, ou de superproduções como os americanos, podemos com *élan* criar essa nova objetividade, que é dirigida principalmente por uma necessidade construtiva característica nossa (*vide* a arquitetura, por exemplo) e que tende a cada dia a definir-se mais ainda."[60]

Como fez Waldemar Cordeiro em Propostas 65, Oiticica tenta aqui traçar um nexo entre o Construtivismo e as novas manifestações de vanguarda, e para tanto cita a arquitetura, a construção, o ambiental. O artista seria um propositor: a ele caberia "propor propor"[61], fornecer a estrutura para que o participador se incorporasse a ela para gerar a obra. Aqui, Oiticica ainda insiste no objeto, e o próprio termo "objetividade" remete simultaneamente a objeto e a entendimento compartilhado do real. Mais adiante, em seus textos teóricos, ele abandonará o termo "nova objetividade" e passará a enfatizar o "ambiental".

Para Celso Favaretto, o "problema do objeto" é uma questão central das experimentações dos anos 1960 e que terá importantes consequências na arte feita nos anos 1970. O objeto, como defendido por Oiticica, não é uma categoria como a pintura ou a escultura, mas um veículo de ressemantização da arte, de redefinição do conceito de arte. Daí o artista usar com frequência o termo antiarte em seus textos da primeira metade dos anos 1960. A antiarte é justamente o que a pintura de cavalete não é. Ela extrapola museus e outros espaços de exposição, amplia-se para o corpo e todo o seu aparato sensorial (para além da visão), para o comportamento, o cotidiano, a vida. Aproxima-se da ética tanto quanto da estética. Por questionar a própria natureza da arte, a nova objetividade, como entendida por Oiticica – uma vez que para alguns artistas o objeto não passou de objeto estético ou mercadológico –, já pressupõe o conceitual. "O objeto não seria uma nova categoria híbrida e sintética acrescentada à pintura e à escultura, mas uma proposição conceitual que praticamente abre um domínio da arte contemporânea ativo até hoje. Tal concepção de objeto radicaliza a dissolução estrutural e propõe outras ordens estruturais, de criação e de recepção; implica a relação objeto–comportamento, ressignifica o ato artístico e a experiência estética. O objeto, diz Oiticica, é um sinal que aponta para uma ação no ambiente ou situação. Concretiza a ideia de procedimento conceitual que redimensiona a participação, a posição dos protagonistas. Há nos objetos uma imanência expressiva que pode se objetivar de muitas maneiras: caixas, vidros, pacotes etc., além de proposições em que o corpo intervém constitutivamente, como no caso dos *Parangolés* de Oiticica e da *Nostalgia do corpo* de Lygia Clark. "[...] o objeto inclui-se no domínio mais amplo da *antiarte*, uma fusão de arte e ação constituindo uma poética que vislumbra a arte como outra coisa. A antiarte propõe-se como ação simbólica; lugar de produção de ações exemplares que ressaltam a força do gesto e do conceito, valorizando situações instáveis com ressonância imediata. A eficácia simbólica provém do simples ato de as ações mostrarem-se. Antiarte é o limite da desestetização"[62].

---

[56] Hélio Oiticica. "Anotações sobre o parangolé". In: *Aspiro ao grande labirinto*, pp. 71-2.

[57] Paulo Reis. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*, p. 39.

[58] Para uma cronologia das principais exposições do reagrupamento da vanguarda a partir de 1965, cf.: Celso Favaretto. "Modernidade, vanguarda e participação", p. 154; ou, do mesmo autor: *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 154.

[59] Hélio Oiticica. "Situação da vanguarda no Brasil". *Arte em Revista*, ano 1, nº 2, p. 31, 1979.

[60] Idem, ibidem.

[61] Hélio Oiticica. "The Senses Pointing Towards a New Transformation". Arquivo Hélio Oiticica, 0486.69.

Caracterizando a produção heterogênea de grande número de artistas, o termo "nova objetividade brasileira", cunhado por Oiticica em 1966, é o título da exposição realizada em abril de 1967, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que comprovou o estabelecimento de um novo pensamento guia na produção de arte brasileira, centrado na participação do espectador, na redefinição da arte pela ênfase no problema do objeto e no envolvimento com questões políticas e sociais.

O catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira incluiu textos de Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. No texto do artista carioca, "Esquema geral da Nova Objetividade", seis pontos são ressaltados como estruturantes da nova vanguarda: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto; 3) participação do espectador; 4) tomada de posição diante de problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para uma arte coletiva; 6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

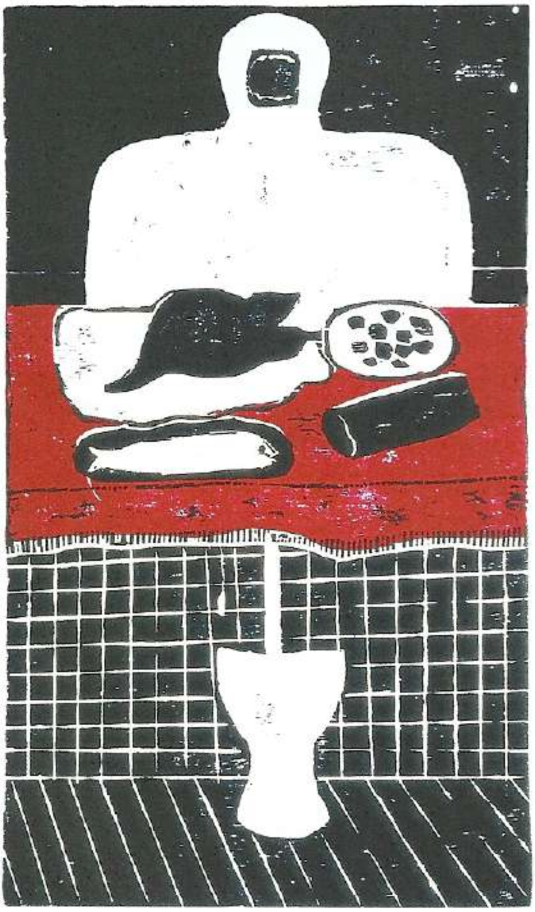
A vontade construtiva geral aponta para a questão da modernidade inacabada no Brasil, o permanente estado de construção do país, tanto em sentido infraestrutural quanto superestrutural: a própria cultura, com sua peculiaridade antropofágica – "arma criativa"[63] –, permanece, na visão de Oiticica, em perpétua construção. Anos mais tarde, o artista invocaria uma frase de Mário Pedrosa para falar desse estado movente da cultura brasileira: "um país

---

[62] Celso Favaretto. "Das novas figurações à arte conceitual". In: Ricardo Ribenboim (org.). *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*, pp. 109-15.

[63] Hélio Oiticica. "Esquema geral da Nova Objetividade". In: *Aspiro ao grande labirinto*.

ANNA MARIA MAIOLINO
GLU GLU, 1967
XILOGRAVURA
EM CORES
40,3 X 23,6 CM



condenado ao moderno". "O Brasil, a grande vantagem do Brasil é uma coisa que Mário Pedrosa já disse há muito tempo: que o Brasil é um país condenado ao moderno. Essa coisa do Mário Pedrosa dizer que o Brasil é um país condenado ao moderno é uma coisa muito importante porque, na realidade, o que ele está querendo dizer é o seguinte: que só há possibilidade de ir para a frente, em outras palavras, de experimentar... que não há razão para voltar atrás no Brasil, ou fazer uma reavaliação dos valores da história da arte etc. e tal, não há razão para ninguém voltar atrás."[64]

Assim como no texto "Situação da vanguarda no Brasil", de 1966, Oiticica esforça-se, em "Esquema geral da Nova Objetividade", para diferenciar a vanguarda brasileira da produção internacional, postura que não é tão enfática na "Declaração de princípios da vanguarda", texto coletivo de janeiro de 1967 assinado por Hélio Oiticica, Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Raymundo Collares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Anna Maria Maiolino e pelos críticos Frederico Morais e Mário Barata. Declaram os signatários que "a vanguarda não pode vincular-se a determinado país: ocorre em qualquer lugar, mediante a mobilização dos meios disponíveis, com a intenção de alterar ou contribuir para que se alterem as condições de passividade ou estagnação"[65]. Ao contrário do tom genérico do texto coletivo, em "Esquema geral da Nova Objetividade" Oiticica cita teóricos e artistas brasileiros, reforçando a ligação entre a Nova Objetividade e a Teoria do não objeto (1959) de Ferreira Gullar. Ou seja, novamente, como já fizera em "Situação da vanguarda no Brasil", o artista considera a Nova Objetividade consequência da *démarche* neoconcretista. Oiticica vê ainda Gullar[66] e o Cinema Novo como precursores da preocupação com conteúdo social que aflorava em 1966 na produção de artistas como Antônio Dias, Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy. "Considero, então, o *turning point* decisivo desse processo, no campo pictórico-plástico-estrutural, a obra de Antônio Dias, *Nota sobre a morte imprevista* [1965], na qual afirma ele, de supetão, problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem do problema do objeto (na verdade essa obra é um antiquadro, e também aí uma reviravolta no conceito do quadro, da 'passagem' para o objeto e da significação do próprio objeto)."[67]

---

[64] Trecho da entrevista que Oiticica concedeu a Ivan Cardoso em 1979, que não foi transcrito nas duas publicações dessa entrevista. Em ambas as transcrições, foi usada a palavra "místico", mas no áudio ouve-se "mítico". In: Hélio Oiticica. "Entrevista a Ivan Cardoso"; R. F. Lucchetti. *Ivampirismo: o cinema em pânico*; César Oiticica Filho e Ingrid Vieira (orgs.). *Hélio Oiticica*.
[65] "Declaração de princípios da vanguarda". In: Daisy Peccinini (coord.). *Objeto na arte: Brasil, anos 60*. Sobre a obra, cf. Paulo Reis. Op. cit., pp. 27-9.

Nesse "objeto", Dias começa a superação do quadro, ao inclinar o quadrado, transformando-o em um losango, que é então subdividido em losangos menores, simultaneamente invocando a estruturação rígida de Mondrian e a grade das histórias em quadrinhos. Explosões, caveiras, máscaras antigás constroem a narrativa dessa história em quadrinhos. Dias conglomera aqui marcas registradas de quatro artistas do Pop norte-americano: os quadrinhos (Litchenstein), o cogumelo de fumaça de uma explosão atômica (Rosenquist), a forma erótica mole (Claes Oldenburg) e a caveira (Warhol). Ora, ele o faz no mesmo ano em que Rosenquist pinta seu *F-111* com ogivas nucleares disfarçadas de secador de cabelos, espaguete *in lieu* de vísceras e cogumelos atômicos. Transforma em carne explícita o pendente flácido de Oldenburg. E antecede em mais de uma década a caveira de Warhol. O que nos norte-americanos é sugerido, em Dias é apresentado com toda a violência e clareza concedidas pela simetria e áreas bem definidas de cor. A narrativa é a do caos e do horror.

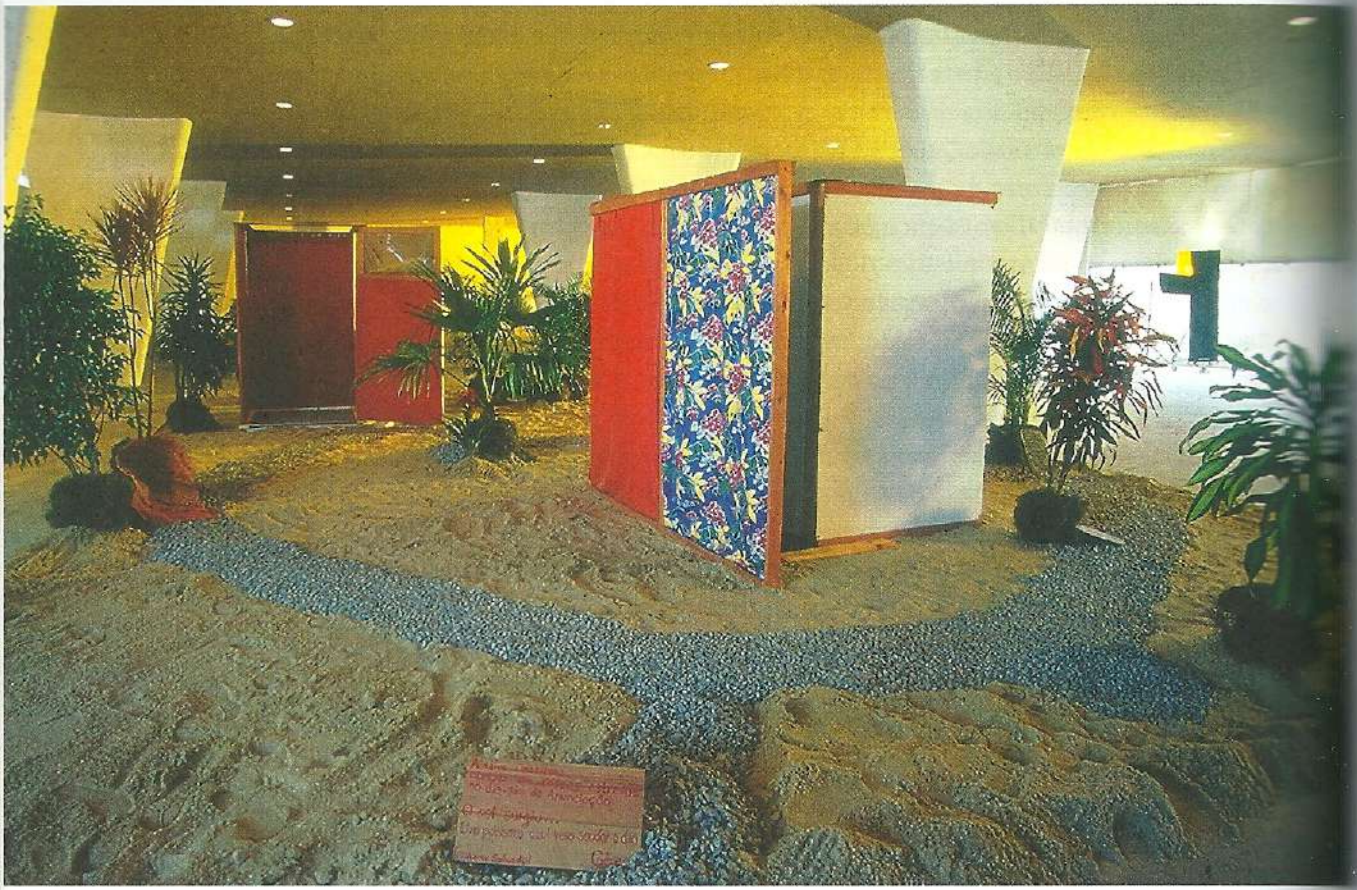
Gerchman é também claro na comunicação, mas, ao contrário de Dias, procura suas referências de signos comunicativos na cultura popular brasileira, nos jornais mais baratos, no cartaz feito à mão e colocado na porta do bar. Retrata aqueles cuja única imagem é a fotografia três por quatro da carteira de trabalho. Em *Não há vagas* (1965), cita *Operários* (1933), da fase socialista de Tarsila do Amaral, ao aglomerar do lado direito da tela faces genéricas dos que, como cantaria Chico Buarque, vivem de luz, apontando para a falência do projeto desenvolvimentista brasileiro. Se em Dias o clima da narrativa é tenso, em Gerchman o tom é o da docilidade passiva, que não se dá ao luxo da desesperança ou do desespero.

Nova Objetividade Brasileira marca ainda a apresentação da obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, cujo título seria meses depois apropriado por Caetano Veloso como título de uma canção, sugerindo para a imprensa da época a criação do termo "tropicalismo". A obra *Tropicália* era um labirinto com dois penetráveis, *Imagético* e *A pureza é um mito*, com o qual Oiticica quis criar uma imagem multissensorial do Brasil, na qual não só elementos visuais surgissem, mas também o tato, a movimentação do corpo pelos espaços que circundavam os dois penetráveis, os sons das araras, as texturas de tecidos e plantas que integram a obra. Um passo anterior a propostas que favorecem o comportamento descondicionado, Oiticica procurou com *Tropicália* descondicionar o imaginário, afastar-se

---

[66] O texto cita explicitamente o livro de Ferreira Gullar, *Cultura posta em questão*, de 1963, no qual o poeta explicita as bases de seu engajamento político, que resultaria na arte ativista do período do CPC.

[67] Hélio Oiticica. "Esquema geral da Nova Objetividade". Op. cit.

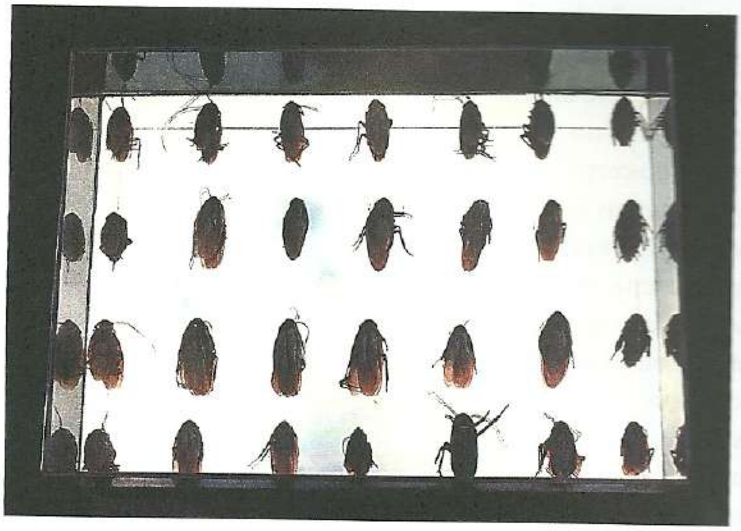


de modelos europeus e norte-americanos. No entanto, enfureceu-se com a forma superficial como a obra foi recebida: "E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc. [...] Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não poderão ser consumidos por esta voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem, [...] o mito da tropicalidade é muito mais do que araras e bananeiras: é a consciência de um não condicionamento às estruturas estabelecidas, portanto altamente revolucionário na sua totalidade. Qualquer conformismo, seja intelectual, social, existencial, escapa à sua ideia principal."[68]

Como no *Projeto Cães de Caça*, de 1961, *Tropicália* incluía intervenções de outros artistas: poemas de Roberta Oiticica e um balcão com jornais desenhados de Antônio Manuel, que estavam não

---

[68] *Aspiro ao grande labirinto*, p. 108.



LYGIA PAPE
CAIXA DAS BARATAS, 1967
ACRÍLICO, BARATAS
E ESPELHO
35 X 25 X 10 CM
FOTO ACERVO
PROJETO LYGIA PAPE

PÁGINA AO LADO
HÉLIO OITICICA
TROPICÁLIA, 1967
PLANTAS, AREIA, PEDRAS
ARARAS, APARELHO
DE TELEVISÃO, TECIDO
E MADEIRA
ACERVO PROJETO
HÉLIO OITICICA

apenas "próximos" da obra de Oiticica, mas constituíam "parte" de *Tropicália*[69].

Oiticica passa a considerar *Tropicália* o corpo concreto de um programa cultural que estava sendo conduzido paralelamente por artistas plásticos, músicos, teatrólogos, poetas e cineastas mesmo antes da música de Caetano encontrar os penetráveis do artista. Como acontecera com os *Parangolés* em Opinião 65, *Tropicália* trouxe as margens da sociedade brasileira para o centro: na obra de 1967, elementos arquitetônicos da favela são trazidos para dentro do prédio modernista de Affonso Reidy.

A exposição Nova Objetividade Brasileira e a "Declaração de princípios da vanguarda" marcam também o retorno de Lygia Pape ao núcleo da vanguarda das artes plásticas. No crepúsculo do Neoconcretismo, a artista dedicou-se a roteiros cinematográficos, mas voltou a ter atuação determinante no desenvolvimento da arte participativa a partir de 1966. São de 1967 as "antiartes" *Caixa de formigas* e *Caixa de baratas* que a artista apresenta na Nova Objetividade Brasileira. A caixa com baratas imitava coleções de borboletas prensadas em vidro, substituindo o inseto encantador pelo nojento: "uma crítica à arte trancada e morta dentro de museus"[70]. A caixa de formigas continha saúvas vivas, andando em torno de um pedaço de carne e dos dizeres "a gula ou a luxúria".

Lygia Clark apresenta em Nova Objetividade Brasileira a obra interativa *O eu e o tu/ Roupa-corpo-roupa*, da série *Nostalgia do corpo* (1966), o paroxismo da imanência do ato, o que para Clark tinha um sentido político, visto que, manipulando suas "proposições", o participador sentia seu corpo despertar, "reencontrando uma energia sensorial voluntariamente adormecida devido aos nossos hábitos sociais"[71]. "Eu denominei essa fase do meu trabalho, a mais variada de todas, de *nostalgia do corpo*. Eu compreendi que uma das propriedades de *Caminhando* estava então sendo radicalizada: a proposição (pois a palavra 'obra' denota a passividade do resultado de um trabalho anterior e portanto já não era conveniente) nos faz tomar consciência de nosso próprio corpo. Eu reuni um grande número de materiais sem nenhum valor, mas que, quando eu os tocava, a redescoberta tátil provocava um trauma estimulante."[72]

---

[69] Depoimento de Antônio Manuel à autora. Em 1967, Oiticica encontrou o jovem artista fazendo intervenções sobre notícias de jornal em uma mesa no restaurante do MAM-RJ e convidou-o para fazer parte de *Tropicália*. Para um depoimento de Oiticica sobre as razões que o levaram a incorporar o balcão de flan de Antônio Manuel a *Tropicália*, cf. Hélio Oiticica. "Anotações para Antônio Manuel", 22/2/1974. Arquivo Hélio Oiticica 303.73-p25.

[70] Lygia Pape, *apud* Paulo Sérgio Duarte. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*, p. 52.

[71] Lygia Clark. In: Borja-Villel, *Lygia Clark*, p. 189.

Sacos plásticos cheios de ar com bolinhas no interior ou no exterior que se movimentam à medida que o participador mexe no plástico, livros sensoriais com páginas de plástico contendo conchas ou pedrinhas, máscaras que estimulam o olfato por conterem compartimentos cheios de ervas e que alteram a visão e a audição com espelhos colocados no buraco dos olhos ou materiais diversos na altura dos ouvidos, luvas muito pesadas: proposições que, modificando a recepção natural dos cinco sentidos, alteram a relação do corpo com o mundo exterior. O resultado é o aguçamento dos sentidos (volto-me para o lado de fora, tentando traduzir os estímulos para essa nova frequência sensorial de mediação corpo–mundo) ou um convite à introspecção (volto-me para dentro do corpo, já que o mundo exterior apresenta-se distinto do conhecido, dada a nova mediação). Em *O eu e o tu/ Roupa–corpo–roupa*, um casal veste um traje que cobre todo o corpo, como uma roupa de astronauta, inclusive a cabeça. "[...] os participantes (de sexos contrários) se procuram com os olhos vendados; encapuzados, às escuras, sentem-se a si mesmos como carência do outro; e para superarem essa expiação, movidos pela fome de comunhão, atiram-se ao mundo externo procurando no encontro o esquecimento de sua solidão. [...] é a exterioridade do outro (o receptáculo ao toque) que lhes permite conhecer sua própria interioridade. Esse encontro que funda dentro do mundo um pequeno mundo particular é na verdade um reencontro. A nostalgia é um sentimento de melancolia que resulta de uma perda: a da identificação de um nós original (de um corpo coletivo)."[73]

As investigações de Lygia Clark voltam-se, a partir de 1966, cada vez mais para o mundo psíquico e afunilam seu público. A partir de 1973, a artista passa a experimentar suas proposições descondicionantes com seu grupo de estudantes na Sorbonne. "A ânsia de liberdade que eclodiu na França em Maio de 1968 deu atualidade à pesquisa de Lygia Clark."[74] De volta ao Rio em 1976, dedica seus "objetos relacionais" a uma pessoa de cada vez, em uma terapia baseada no potencial que seus simples objetos, feitos com pedras e plásticos, teriam de recompor a relação do participador (agora paciente) com seu corpo e assim tratar distúrbios psíquicos.

ESCÁRNIO COMO ESTRATÉGIA DE CRÍTICA INSTITUCIONAL

A densidade teórica das obras de Oiticica e Clark teve seu contrapeso na irreverência da Rex Gallery & Sons, um espaço para exposições inaugurado em 1966 com o aviso: "É a guerra." O estopim para a organização da Rex foi a censura a algumas obras na exposição Propostas 65, o que levou Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee a retirar seus trabalhos da mostra[75]. Daí surge o grupo Rex, que depois recebeu também os jovens Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser. A Rex Gallery & Sons foi criada para abrigar obras que outras galerias não receberiam, além de discussões sobre o sistema da arte. O *Rex Time* (pronuncia-se "time", como em português, e não como em inglês), jornal publicado pela empreitada, era o porta-voz das ideias do grupo, que durou menos de um ano. Nesse tempo, foram organizadas cinco exposições e publicados cinco números do jornal[76]. Com dificuldades financeiras para levar adiante o projeto, os artistas anunciaram no último número: "Rex Kaput." Na exposição de encerramento da Rex Gallery, os visitantes foram convidados a levar embora as obras que conseguissem arrancar das paredes. Algumas estavam acorrentadas ao pulso de modelos, outras ficavam atrás de uma piscina com água. Nada deteve a fúria da multidão. O resultado foi um pandemônio, e em oito minutos todas as obras tinham sido retiradas e levadas pelo público[77].

---

[72] Idem, ibidem, p. 188.

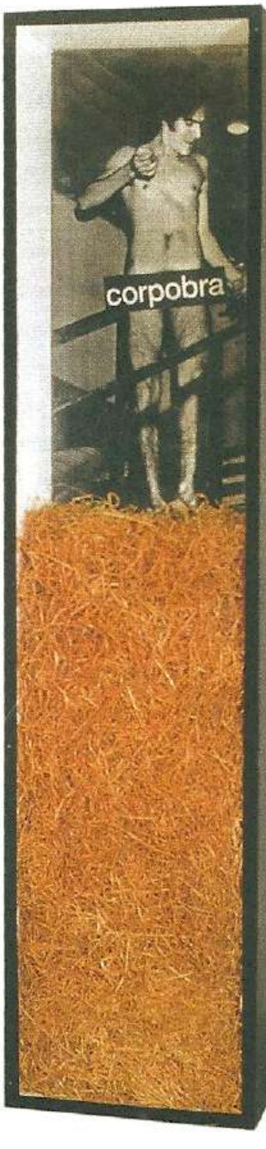
[73] Ricardo Fabbrini. *O espaço de Lygia Clark*, pp. 118-20.

[74] Idem, ibidem, p. 158.

[75] Fernanda Lopes. *A experiência Rex: éramos o time do rei*, p. 39.

A provocação às instituições de arte não terminou, contudo, com o Rex Kaput. Em 1967, Nelson Leirner inscreveu um porco empalhado para o 4º Salão de Arte Moderna de Brasília. A obra foi aceita, ao que o artista respondeu com denúncias em jornais contra a decisão – favorável! – do júri. Outro artista que desafiou júris de salões foi Antônio Manuel, que inscreveu seu próprio corpo como obra de arte no Salão de Arte Moderna de 1970. A obra não foi selecionada, mas no dia da abertura da exposição Antônio Manuel surgiu nu no Museu de Arte Moderna, aparição que, sem ter sido planejada como performance, ficou conhecida como *O corpo é a obra*. Foi comentando esse ato de Antônio Manuel que Mário Pedrosa articulou a síntese do pensamento da arte no final dos anos 1960: "o exercício experimental da liberdade"[78]. O objeto *Corpobra* decorre desse acontecimento

ANTONIO MANUEL
CORPOBRA, 1970
MADEIRA, PALHA,
FOTOGRAFIA,
ACRÍLICO E CORDA
200 X 49 X 47 CM
ACERVO DO ARTISTA



---

[76] Idem, ibidem, p. 41.

[77] Otília Arantes, "Depois das vanguardas".

[78] Cf. Guy Brett. "Estados de medo e liberdade". In: *Fatos, Antônio Manuel*, exh. cat., p. 53.

no MAM. A menção à censura é feita na alternância, controlada por uma corda, da fotografia de Antônio Manuel ora nu, ora censurado com uma tarja preta[79]. Censurar e revelar alternam-se em outras obras do artista desde 1968. *Repressão outra vez – eis o saldo* propõe que o participador puxe uma corda que levanta um pano preto, revelando fotografias de jornal ampliadas com notícias sobre a violência da polícia. Em uma época em que os jornais eram censurados a ponto de precisarem publicar receitas culinárias ou previsões do tempo (tormentas e tempestades) na primeira página – um aviso de censura para o leitor atento –, Antônio Manuel usou o flan, matriz de impressão, e a própria página do jornal para fazer circular seu inconformismo.

APOTEOSE E APOCALIPSE

"Pode-se dizer que de 1965 a 1969 – até a revanche do regime – boa parte dos artistas brasileiros pretendia, ao fazer arte, estar fazendo política."[80] A frase de Otília Arantes dá o tom do final dos anos 1960. A guinada para o espaço público e para o coletivo é o índice da resistência artística ao regime militar. Em julho de 1968, Frederico Moraes conseguiu que o jornal *Diário de Notícias* patrocinasse um mês de atividades artísticas no Aterro do Flamengo, o Arte no Aterro, que contava com exposições no Pavilhão Japonês, esculturas de Jackson Ribeiro ao ar livre e aulas de artes. Moraes convidou Hélio Oiticica para conduzir alguma atividade do programa, ao que o artista respondeu com uma manifestação coletiva, convidando outros artistas. Rogério Duarte, poeta, artista e *designer*, criou o nome do acontecimento: *Apocalipopótese*.

Antônio Manuel apresentou as *Urnas quentes*, caixas de madeira que o público era convidado a abrir a marretadas, para então encontrar notícias de jornais sobre a repressão. Lygia Pape trouxe os *Ovos*, cubos de pano com uma fenda pela qual o participante emergia, como num renascimento ou libertação. A fenda, a brecha aparecem em outra obra importante da artista apresentada em outra ocasião, também em 1968: *Divisor*, um pano branco de 30 metros de comprimento com diversos rasgos por onde se passa a cabeça; o pano virava então um ser de centenas de cabeças, um coletivo, caminhando pelas ruas do Rio de Janeiro. Ainda em *Apocalipopótese*, Rogério Duarte apresentou uma performance com cães pastores-alemães amestrados, que ao comando de um treinador rastejavam ou rolavam no chão, em clara alusão tanto à violência da polícia como à domesticação da população[81]. Para Frederico Moraes, "*Apocalipopótese* teve algo de profecia. Na segunda-feira a polícia reprime uma das passeatas diárias que tinha nesse momento e é a primeira vez que usam, para reprimir, cães [...]. Foi um espetáculo que, na sua aparente simplicidade, teve um caráter premonitório. Já no final do ano chegou o Ato Institucional e foi o fim"[82].

A censura acirrou-se a partir da promulgação do AI-5, em dezembro de 1968. Naquele mês, o exército fechou a II Bienal de Artes Plásticas (Museu de Arte Moderna da Bahia)[83]. Em 1969, a exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dos artistas que iriam representar o Brasil na VI Bienal de Paris, também foi fechada pela ditadura, o que levou a comunidade artística internacional a boicotar a x Bienal de São Paulo de 1969. Muitas obras que artistas brasileiros haviam programado enviar para a Bienal de São Paulo foram redirecionadas para o 1º Salão da Bússola, que ocorreu no MAM do Rio de Janeiro em novembro de 1969.

---

[79] Idem, ibidem, p. 55.

[80] Otília Beatriz Fiori Arantes. "Depois das vanguardas".

[81] O documentário *Guerra e paz* de Raimundo Amado registra o evento. O filme esteve perdido durante muitos anos, disponível somente no MOMA-NY, mas foi exibido nos seminários que acompanharam a exposição "Hélio Oiticica: Museu é o Mundo", em 2010 (São Paulo/ Rio de Janeiro/Brasília: Itaú Cultural/Paço Imperial/Museu Nacional).

[82] Frederico Moraes. Entrevista a Gonzalo Aguilar em *Cronópios*. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279. Acesso em: jan. 2014.

[83] Paulo Reis. Op. cit., p. 58.

A década encerra-se com uma forte remissão ao corpo. Em abril de 1970, Frederico Moraes organizou a exposição Do Corpo à Terra[84], no Palácio das Artes, com obras espalhadas no Parque Municipal de Belo Horizonte, uma última tentativa de evento público e ao ar livre. Artur Barrio espalhou pelo Ribeirão Arruda trouxas de pano contendo carne, sangue, unhas e outros materiais orgânicos. Transeuntes que deparavam com as trouxas imediatamente eram remetidos à questão das torturas e assassinatos de presos políticos. Aqui Barrio coloca em prática o que Frederico Moraes descrevera alguns meses antes como "arte de guerrilha", citando um termo cunhado por Décio Pignatari em 1967[85]. Para Moraes, o artista em 1970 era "uma espécie de guerriheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada [...] o artista cria um estado de permanente tensão [...]. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos [...] sobretudo necessita tomar iniciativas. [...] e tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte"[86].

Esse texto de Frederico Moraes ressalta ainda a importância do corpo nessa arte de guerrilha – "o corpo e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência" –, corpo indissociável do conceito de participação e contestação nas obras de artistas como Oiticica, Antônio Manuel, Lygia Pape e Barrio. No Brasil, diferentemente das manifestações da Body Art norte-americana ou europeia, o corpo não foi perfurado ou flagelado, mas sim apresentado como o veículo de contato com o mundo exterior e, portanto, como arma de transformação desse mundo. Ele já estava sendo torturado nos porões da ditadura, então a encenação do flagelo, como em Chris Burden ou Marina Abramovic, teria sido uma redundância espetacularizante do sofrimento. O corpo é arma na arte de guerrilha por praticar comportamentos desviantes e muitas vezes por defender o prazer como transgressão. É o caso do conceito de Crelazer[87], que Hélio Oiticica desenvolve a partir de 1969 quando cria o *Éden*, um labirinto para ser explorado pelo corpo, com uma nova modalidade de penetráveis, os *Ninhos*, que se ofereciam apenas para que ele ficasse em um estado de prazer despreocupado, introspectivo, descondicionado de regras, sem finalidade, que comprovava o poder transgressor do intransitivo[88].

Exceção ao uso do corpo como veículo do prazer transgressor, e numa ilustração literal da tortura praticada durante a ditadura militar, a obra *Tiradentes: totem monumento ao prisioneiro político*, de Cildo Meireles, apresentada em Do Corpo à Terra, ateou fogo a galinhas vivas amarradas em um poste, ato desesperado e que foi assistido (nos dois sentidos da palavra) por uma plateia chocada, porém passiva. A década encerra-se sob o signo do horror.

---

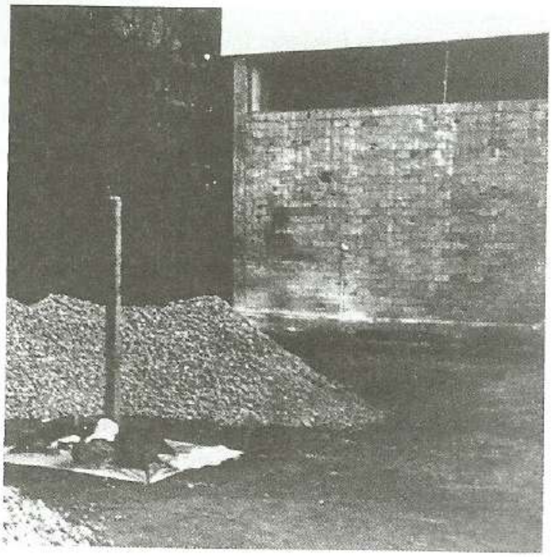
[84] Para um relato detalhado sobre as obras apresentadas, cf. Paulo Reis. Op. cit., pp. 62-73.

[85] Décio Pignatari. "Teoria da guerrilha artística". Republicado em: Glória Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*.

[86] Publicado originalmente na *Revista Vozes*, jan.-fev. 1970. Republicado em *Arte em Revista* nº 7 e em Ricardo Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*.

[87] Sobre o Crelazer, cf. Paula Braga. "Conceitualismo e vivência". In: *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*.

[88] Cf. Celso Favaretto. "Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica". In: *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*.



CILDO MEIRELES
TIRADENTES: TOTEM
MONUMENTO AO
PRISIONEIRO
POLÍTICO, 1970
ESTACA DE MADEIRA
TECIDO BRANCO
TERMÔMETRO CLÍNICO
10 GALINHAS VIVAS
GASOLINA, FOGO

FOTOS LUIZ ALPHONSUS

MODERNISMO / PÓS-MODERNISMO

Em 16 de julho de 1966, no *Correio da Manhã*, Mário Pedrosa arrisca o termo pós-moderno para definir o "novo ciclo de vocação antiarte" pelo qual então passava a arte brasileira. E acrescenta: "desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor"[89]. De fato, em 1970, quando a exposição Information, do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), reuniu obras de artistas do mundo inteiro que perceberam a necessidade de redefinição da palavra arte, incluiu quatro brasileiros: Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Artur Barrio.

Talvez Pedrosa tenha usado, em 1966, o termo controverso "pós-moderno" não em referência à superação absoluta do moderno (que ainda hoje deixa suas marcas na produção brasileira), mas para ressaltar a diferença entre a antiarte dos anos 1960 e a antiarte dadá, entre a busca pela singularidade da arte brasileira em 1960 e o nacionalismo dos movimentos modernistas da década de 1920. Essas questões cruciais para as experiências modernas dos anos 1920 são retomadas em outro ponto da curva nos anos 1960. A obra *Caminhando*, de Lygia Clark, é uma boa imagem desse tipo de retorno: nunca o corte passa exatamente pelo mesmo ponto; a própria curva vai mudando ao longo do caminho, intrincando-se.

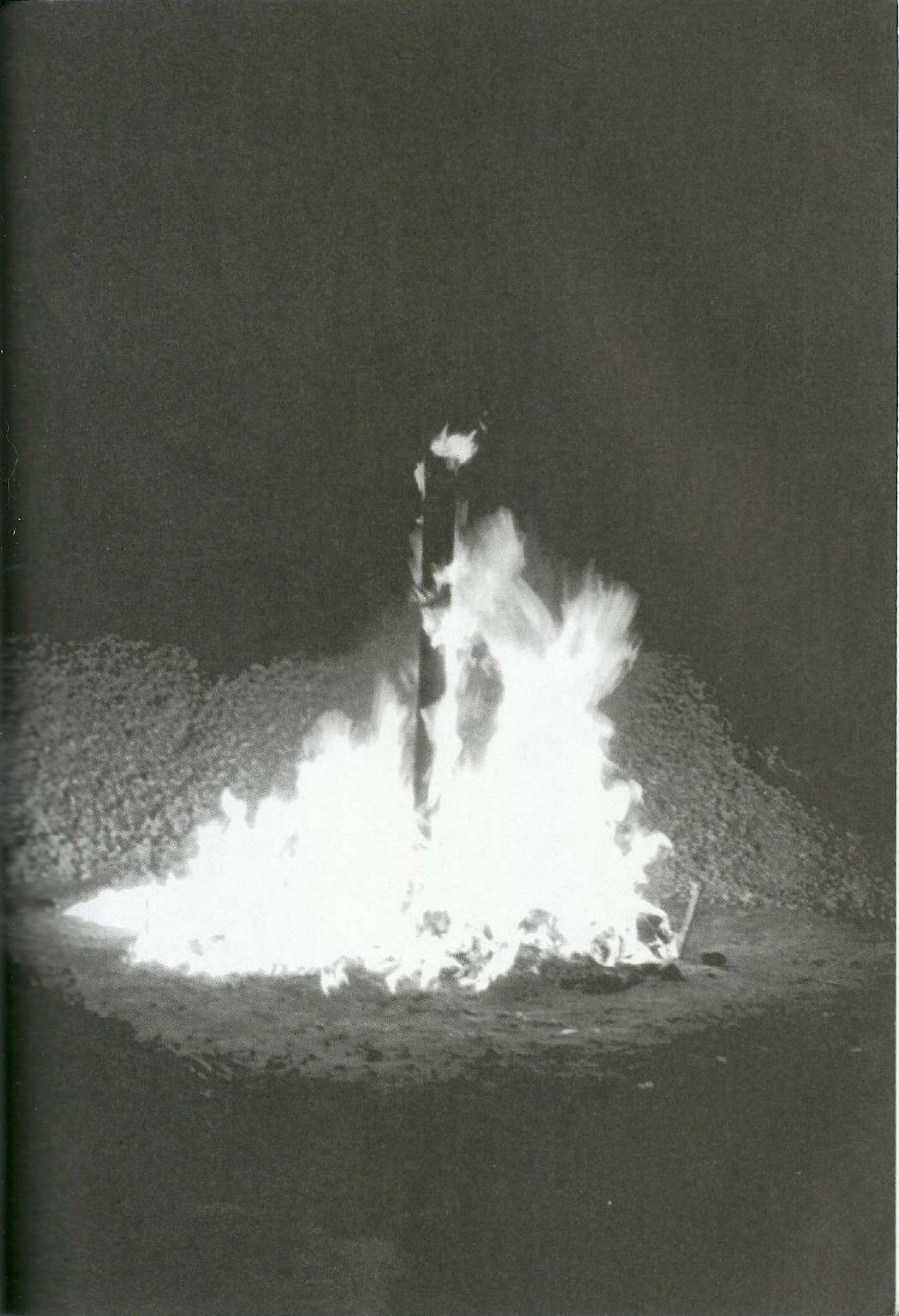
Os anos 1960 lançaram a possibilidade do experimental (a ênfase no processual e no conceitual) na arte brasileira, insistindo na ativação do corpo como parte da obra, negando a arte retinal e tentando escapar do sistema das belas artes, das instituições, jogando-se na vida. "O museu, naturalmente, não podia abrigar 'o exercício experimental da liberdade' (Pedrosa). Muito menos as ruas, replicou, implacável, a realidade"[90], seja pela falta de liberdade nos anos 1970, seja pela atual adesão a uma nova força que domina o campo a partir de meados dos anos 1980: o mercado.

Os anos 1960, de fato, marcaram as últimas manifestações artísticas que podem ser descritas por um termo moderno por excelência: vanguarda.

---

[89] Mário Pedrosa. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: *Estado de Minas*, 24 jul. 1966. Cf. Arquivo Hélio Oiticica, 1873/66. O artigo foi reproduzido no livro *Aspiro ao grande labirinto*, com um erro de digitação em uma frase crucial: no livro aparece escrito "arte moderna", quando no original lê-se "arte pós-moderna".

[90] Ronaldo Brito. "Pós, pré, quase ou anti?". In: Sueli de Lima (org.). *Experiência crítica*, p. 112. Originalmente publicado em *Folha de S.Paulo*, 2 out. 1983.



ARTE POPULAR

MESTRE DA CANELURA / MESTRE DA BORBOLETA / MESTRE DO CORGUINHO DITO PITUBA

PAULISTINHAS / MESTRE GUARANY / MESTRE VITALINO / NHÔ CABOCLO / J. BORGES / GTO / ISABEL MENDES DA CUNHA / CARRANCA / MESTRE NOZA / XILOGRAVURA / LOUCO / CASA DA FLOR / ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO / EX-VOTOS / IMAGINÁRIA SACRA / CERÂMICA

RICARDO GOMES LIMA
DOUTOR EM ANTROPOLOGIA CULTURAL, DIRETOR DO DEPARTAMENTO CULTURAL E PROFESSOR ADJUNTO DO INSTITUTO DE ARTES E DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. EDITOR DA REVISTA *TEXTOS ESCOLHIDOS DE CULTURA E ARTE POPULARES* E COORDENADOR DO ECOMUSEU ILHA GRANDE. AUTOR DE VÁRIOS ARTIGOS SOBRE ARTE POPULAR E DOS LIVROS *OBJETOS: PERCURSOS E ESCRITAS CULTURAIS* (2010) E *O POVO DO CANDEAL: CAMINHOS DA LOUÇA DE BARRO* (2012).

No Brasil, apenas em meados do século xx uma determinada classe de objetos foi integrada pelos estudiosos ao domínio da arte. Isso, no entanto, não deixou de despertar certa polêmica, que, em parte, persiste nos tempos atuais. Há mesmo aqueles que ainda insistem em recusar tal estatuto a esses objetos.

Trata-se de obras oriundas das camadas menos favorecidas da sociedade, dotadas de uma estética particular e que integram um mundo próprio sobre cuja produção seus autores têm pleno domínio mas nem sempre sobre o circuito do consumo. São obras que não expressam necessariamente os valores em circulação no interior do sistema hegemônico de arte, mundo que os produtores dessas obras muitas vezes ignoram e do qual não participam.

Refiro-me àqueles objetos definidos como arte popular, categoria imprecisa, ambígua, cujo emprego não deixa de causar certo desconforto mesmo para aqueles que a utilizam e defendem.

O problema, porém, não se restringe apenas ao uso do qualificativo popular, aposto ao termo arte. Mesmo este último carece de entendimento e de consenso, o que leva os estudiosos a afirmarem que "densa bruma de incompreensão paira sobre esta abstração que é a arte, ocultando os caminhos que conduzem ao seu entendimento. Sobre a sua definição se debruçaram filósofos, sociólogos, artistas, historiadores e também antropólogos, visto que a compreensão de sua natureza representa um dos problemas mais tradicionais da cultura humana"[1]. Se o próprio termo arte desperta polêmica e discussões infindáveis sobre sua natureza, sentido e condição, imagine somar a isso a questão do popular! Afinal, o que é o popular? Tomando por base critérios acadêmicos, como utilizar um conceito que não se consegue definir com precisão? Um conceito que, por mais que se tente circunscrever seus limites, escapa por entre os dedos feito água quando se busca fechá-la nas mãos.

---

[1] Lúcia Hussak Van Velthem. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*, 2003, p. 43.

Para situar o grau de dificuldade dessa tentativa, basta que citemos alguns exemplos que apontam para a diversidade de usos e sentidos da palavra. Quando dizemos que determinada pessoa é popular, referimo-nos ao fato de se tratar de alguém bastante conhecido e aceito no grupo em que circula. João é popular. Essa frase expressa a ideia de que João é uma pessoa admirada, carismática mesmo, querida no círculo que frequenta, seja a escola, a vizinhança, a praia, o clube, a igreja ou o ambiente de trabalho. Já o emprego do termo no campo da música aponta para outro significado: música popular brasileira define certo gênero musical, mais conhecido como MPB, que surgiu no país em meados dos anos 1960, com a segunda geração da Bossa Nova[2]. Mais tarde, esse tipo de composição incorporou outros ritmos, como *rock*, *soul* e samba, e passou a ser considerado um gênero difuso, que abarcaria diversas tendências da música brasileira ao longo das décadas seguintes. A MPB começou com um perfil marcadamente nacionalista, mas foi mudando e incorporando elementos de procedências várias, inclusive pela pouca resistência, por parte dos músicos, em misturar gêneros musicais. Essa diversidade é até saudada e constitui uma das marcas desse gênero musical. Pela sua própria hibridez, é difícil defini-la[3].

A palavra popular também remete a outro campo semântico, ao se aproximar do conceito de nação, nacionalismo, nacionalidade, como aponta a citação anterior. Isso é o que acontece quando nos referimos à noção de povo e usamos o qualificativo popular para nos referir ao que é do povo, próprio do povo, relativo ao povo. Como quando falamos que certos costumes são comuns ao povo brasileiro, que certas características expressam o povo brasileiro, que certos valores são próprios da cultura do povo brasileiro. Nesse sentido, usamos a palavra para expressar uma totalidade – o povo brasileiro, incluindo todas as pessoas nascidas no Brasil ou que adotaram o país como sua pátria, independentemente de cor, gênero ou mesmo condição socioeconômica.

No entanto, essa aplicação do conceito muda ao remetermos ao universo da arte. O povo brasileiro deixa de ser uma totalidade quando falamos em arte popular e arte erudita. Nesse contexto, operamos com categorias que distinguem, e podem mesmo distanciar aqueles que integram ou se identificam, por questões de ideologia, às camadas dominantes, a elite, daqueles que participam dos extratos menos favorecidos da sociedade, o povo, uma camada específica da sociedade, em um sentido bem mais restrito do que o referido quando está em questão a totalidade do país. Essa condição é específica das sociedades organizadas em camadas, como a brasileira, em que, devido ao sistema de classes sociais operante, a realidade é definida pela posição que o indivíduo ocupa na escala social.

Enfim, todo este discurso é uma tentativa de estabelecer o que vem a ser a arte popular brasileira em termos precisos, científicos. No

---

[2] Acerca da história da MPB, ver Ricardo Cravo Albin. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*, 2003; Astreia Soares Batista. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*, 2002.

[3] Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/Musica_popular_brasileira. Acesso em: 1º dez. 2012.

BRINCANTES DE BUMBA MEU BOI
SÃO LUÍS, MARANHÃO
FOTO ROGÉRIO REIS/TYBA

entanto, a despeito das dificuldades em definir o campo, em termos conceituais, esse tipo de arte está aí, empírico, concreto, real. Impossível é não sabê-lo, pois sua existência integra o cotidiano de todos nós, revela-se em objetos de uso corriqueiro do dia a dia, está presente na estética das festas e dos rituais extraordinários que são tão próprios do país, como o carnaval e as comemorações juninas e de final de ano, surpreende-nos nos painéis grafitados em muros, viadutos e pontes das grandes metrópoles, nas fachadas das casas de interior, nas feiras e nos mercados públicos. Uma infinidade de registros que apontam para a riqueza e a diversidade desse universo.

Se deixamos de lado a dicotomia erudito e popular, como preconizam muitos autores[4] que apontam para o fluxo contínuo de trocas culturais entre as camadas sociais, em especial nos tempos presentes, quando os meios de comunicação encarregam-se de difundir a informação, atravessando os diferentes extratos da sociedade, se consideramos populares aquelas modalidades de arte não ditadas pelos cânones hegemônicos definidores de uma concepção restritiva de arte, se entendemos arte como a expressão simbólica do homem, como uma condição inerente ao ser humano, como uma manifestação humana reveladora de significados que têm que ver com estética, mas também com os valores de indivíduos e grupos que a produzem, as chamadas artes populares são muito mais antigas do que aquelas expressões reconhecidas como tal apenas no século XX.

---

[4] Ver Peter Burke. *A cultura popular na Idade Média (1500-1800)*, 1989.

No sentido antropológico, trata-se de uma categoria de objetos cuja história podemos fazer retroagir a um tempo muito antigo, e sua presença no território hoje entendido como Brasil data de muitos séculos passados. Caso consideremos a produção dos povos que habitaram o continente americano em períodos anteriores à chegada do europeu, cujos vestígios aqui deixados são o objeto principal estudado pela arqueologia, podemos mesmo fazer recuar o tempo em milhares de anos. São objetos dotados de estilo e estética próprios, que se diferenciam da tradição que no Ocidente marcou o que veio a ser entendido por arte. As cerâmicas marajoara e santarena (ver pp. 53-4), no Pará, as urnas funerárias e as peças líticas encontradas em sambaquis ao longo do litoral brasileiro, as pinturas rupestres de São Raimundo Nonato, no Piauí e no Vale do Peruaçu, em território de Minas Gerais (ver p. 32), são alguns poucos exemplos dos muitos que poderiam ser aqui listados.

Existem outras expressões de arte de povos que antecederam os europeus e que, embora não tão antigas quanto a idade dos povos arqueológicos, ligam-se a tradições que também podem recuar bastante no tempo. São aquelas que se devem ao poder de criação dos indígenas e integram esse universo bastante específico. Ao longo da história de contato com a sociedade nacional, muitos povos desapareceram, deixando registro de sua produção apenas em livros, algumas poucas coleções e acervos museológicos. É o caso da cerâmica dos Tupi que habitavam a costa e foram dizimados com a chegada dos portugueses. Outro exemplo são os mantos de penas elaborados pelos Tupinambá: os poucos exemplares existentes encontram-se em instituições europeias e não somam uma dezena.

Outros grupos, no entanto, resistem ao tempo e à história perversa do extermínio das nações indígenas autóctones do território americano e, em especial, do brasileiro. Nossos contemporâneos, convivendo com a sociedade nacional, esses povos são responsáveis pela criação de objetos de extrema elaboração, requinte e significado social, aos quais se pode dedicar um capítulo à parte em qualquer obra que vise repertoriar as artes brasileiras. Exemplos pinçados aleatoriamente no vasto panorama das expressões das artes indígenas do Brasil são a cerâmica dos Assurini, no Pará, dos Waurá, no Parque Nacional do Xingu, no estado de Mato Grosso; dos Karajá, na Ilha do Bananal, região do médio Araguaia; as esculturas e as pinturas em tururi dos Ticuna, no alto rio Solimões, em terras do Amazonas; os tecidos Kaxinauá, no Acre; a cestaria e as pequenas figuras zoomorfas pirogravadas em madeira pelos Mbya-Guarani, em Angra dos Reis, no litoral sul fluminense; e a pintura corporal e a arte gráfica dos Wajãpi, no Amapá, estas últimas reconhecidas pela Unesco, em dezembro de 2003, como Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

Fato é que tanto os objetos arqueológicos oriundos de povos extintos quanto aqueles de origem indígena mais contemporânea participam de uma categoria que os afastou do campo da arte, conforme definido pelos historiadores até bem recentemente. Na melhor das hipóteses, assim como a produção de loucos e crianças, foram vistos como exemplos de uma arte menor[5]. Atribuir essa exclusão à questão temporal, alegando tratar-se de objetos originários de povos antigos, distanciados no tempo, é uma justificativa nada convincente, pois os povos indígenas aí estão, no presente, participando da contemporaneidade, e sua produção tem importância reconhecida por toda a humanidade. O artista indígena, no entanto, continua a viver no anonimato, produzindo uma arte que, quando percebida, é tida como simples expressão coletiva, se não estranha, estrangeira.

Na realidade, o afastamento a que as expressões artísticas desses povos têm sido relegadas pela história da arte reflete o preconceito/etnocentrismo de só considerarmos relevante aquilo que nos diz respeito de modo inequívoco. Aquilo que não nos é devido diretamente, no máximo é tido, de forma condescendente, como interessante, quando não curioso, exótico, anedótico.

Considerando a história mais recente, escrita a partir do século XVI, quando do estabelecimento do regime colonial português em território americano, processo que deu origem ao Brasil como nação, podemos elencar um vasto repertório de objetos de fatura popular que nos permite aludir à existência de uma arte do povo entre nós desde os primórdios do país, a despeito de, naquela época, não estarem estabelecidas categorias como popular e erudito.

Um dos primeiros exemplos a ser mencionado refere-se ao ex-voto, também denominado milagre ou promessa, objeto que, no passado, era em geral feito em madeira, podendo também ser confeccionado em cerâmica ou metal. Em tempos recentes, passou a ser modelado em cera ou outros materiais. Promessa e milagre – voto e ex-voto –, testemunho de um milagre acontecido, é expressão da gratidão do homem ao sobrenatural por uma graça alcançada. O objeto opera então a comunicação entre o devoto e a divindade que o socorreu em momento de necessidade, atuando como elemento de ligação (religião = *religare*) e reciprocidade entre eles.

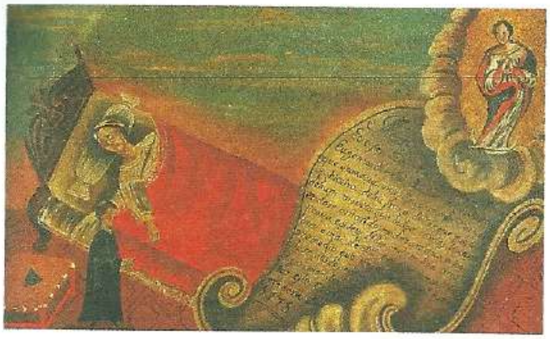
Os registros da sua presença como expressão da fé católica no país datam do Setecentos. Na forma de pequenas tábuas de madeira pintadas, eram depositadas nas salas de milagres de igrejas e santuários, em cruzeiros e capelas de beira de estrada, em especial no Nordeste, bem como nas cidades mineiras que viveram o apogeu do ciclo do ouro, como Congonhas do Campo, Ouro Preto e São João del Rei.

Essas pinturas estão fortemente marcadas pela tradição plástica portuguesa: "fixam a representação do ofertante, enfermo no leito devido a moléstia ou acidente, com legenda no terço inferior e divindade figurada no terço superior da composição"[6]. Segundo Frota, embora essa modalidade de tábua votiva tenha em geral feição popular, algumas vezes o ex-voto pintado apresenta, como encomendador e realizador, indivíduos da norma erudita. O Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro, abriga uma pintura de autoria de Félix-Émile Taunay (1795-1881) que narra uma queda de cavalo sofrida pelo imperador Pedro I, milagrosamente salvo por intercessão da Santa.

---

[5] A esse respeito ver a crítica de Luiz Felipe Baeta Neves. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber*, 1979.

[6] *Promessa e milagre no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais*. Introdução de Lélia Coelho Frota, p. 24.



EX-VOTO
CAPELA DA JAQUEIRA, 1778
ÓLEO SOBRE MADEIRA
22 X 35 CM
MUSEU DO ESTADO
DE PERNAMBUCO
FOTO ROMULO FIALDINI

Nos tempos do Brasil colônia, em Minas Gerais, um contingente considerável de artífices a serviço das irmandades religiosas, composto de negros e mestiços, via nos ofícios mecânicos, desprezados pela elite, uma oportunidade de ascensão social. Não é de estranhar, portanto, que ex-votos pintados na região fossem obra específica desses artífices mais modestos das corporações, ou mesmo de populares curiosos, aprendizes informais das técnicas artísticas que acompanhavam os trabalhos decorativos em curso nas inúmeras igrejas durante o início, o fastígio e a decadência do ciclo do ouro, como bem observou a crítica de arte Lélia Coelho Frota.

O campo da imaginária sacra brasileira, no passado, não foi realidade muito diferente da produção de tábuas votivas. Carpinteiros, talhadeiros, douradores, santeiros chegaram ao país, procedentes da Europa, a partir de meados do século XVI, acompanhando o movimento de catequese e de colonização. A obra desses primeiros artistas e artífices permaneceu, no novo continente, presa aos ditames da metrópole e às prescrições estilísticas que na época normatizavam a criação artística. Só no século XVIII, em grande extensão do território brasileiro irá se registrar uma produção singular de esculturas, altares, retábulos e oratórios de madeira.

Ainda em Minas Gerais, nesse e no século seguinte, ao lado da produção de influência nitidamente erudita, cristalizou-se o traço de mestres e aprendizes populares que deram interpretação peculiar aos modelos clássicos importados de além-mar, legando identidade própria à arte sacra que então se fazia no país.

Referindo-se à circularidade de influências entre as instâncias culta e popular da sociedade, em especial no mundo urbano constituído pelas cidades mineiras da época do ouro, é ainda Frota quem chama a atenção para o fato de que "no Brasil, desde os séculos XVII e XVIII, onde barroco e rococó eram as linguagens do mundo ocidental, encontramos esse trânsito. Aparecem aí as raras primeiras manifestações da mão indígena, da mão afro, da mão dos portugueses pertencentes a camadas populares"[7].

Além da pintura das pequenas tábuas votivas, também merecem registro as pinturas monumentais que integram a arquitetura religiosa do século XVIII e início do XIX. Forros, retábulos e painéis laterais de santuários importantes, como a Matriz de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto, a Matriz de Nossa Senhora do Rio Vermelho, a Matriz de Santa Rita Durão, no município de Mariana, a Capela de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, são exemplos do trabalho feito por mãos e cabeças brasileiras que atestam a ruptura com cânones prescritos pela Igreja Católica europeia, introduzindo componentes claramente nativistas à obra que então se realizava na colônia.

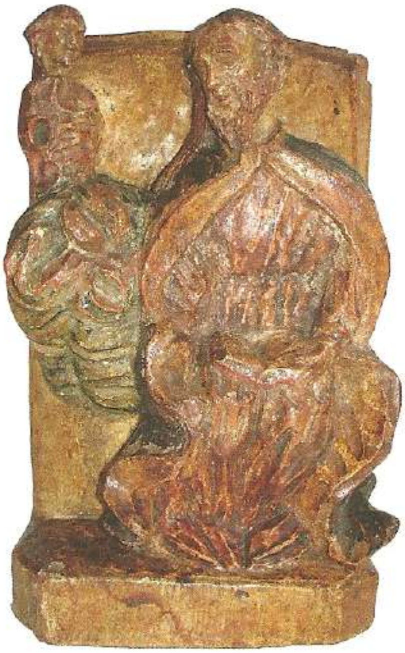
---

[7] Lélia Coelho Frota. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*, p. 25.

Nesse contexto da produção artística em terras brasileiras de séculos passados, em que ainda predominava uma prototipia europeia, definida pela norma culta, é reservado destaque às pinturas de Manuel da Costa Ataíde, considerado o mais expressivo pintor mineiro do século XVIII. Realizando uma obra de feição extremamente personalizada e de matiz local, como a pintura de Nossa Senhora mulata, no forro da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (ver p. 125), o artista apresenta traços mestiços em anjos, madonas e santos, e por isso é tido como um dos precursores de uma arte genuinamente brasileira. Pouco se sabe sobre a vida e a formação artística de Ataíde. Filho de capitão português e mãe possivelmente de origem também portuguesa, o artista nasceu em Mariana e foi batizado em 1762. Segundo os seus biógrafos[8], sua família era de condição modesta. Possuía alguns escravos, duas casas no centro urbano de Mariana e um pequeno sítio onde cultivava milho e criava porcos.

Como afirmou Lélia Coelho Frota, "hoje, desvencilhados dos preconceitos que subalternamente taxavam até bem poucas décadas de 'tosco', 'acanhado', 'grotesco', 'disforme' tudo aquilo que não se compatibilizava com as matrizes europeias dos cânones renascentistas de perspectiva, composição e colorido, podemos apreciar na sua justa medida a contribuição real do Brasil Colônia à sua contemporaneidade"[9].

MESTRE DA CANELURA
SÃO MATEUS, SÉC. XVIII
MADEIRA POLICROMADA
20 X 13 CM
FOTO RAFAEL MOTTA

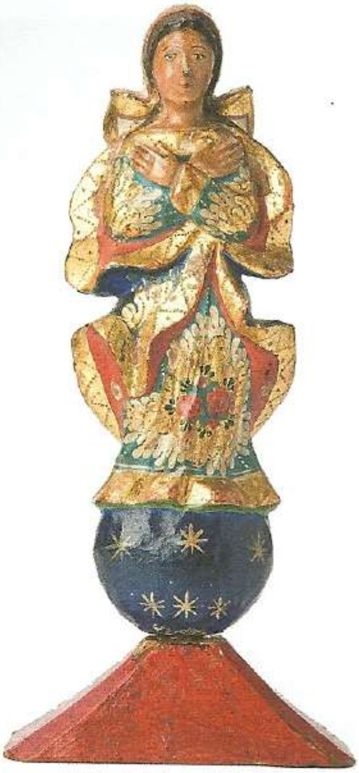


Nessa mesma direção, o historiador de arte José Alberto Nemer realizou extensa pesquisa sobre a imaginária sacra de procedência mineira, produzida ao longo dos séculos XVIII e XIX, ressaltando os traços populares que então já caracterizavam essa produção. A despeito da não assinatura das obras, como era a regra naquele tempo, o estudioso foi capaz de reconhecer estilos e atestar autoria para um vasto conjunto de peças de fatura popular, em que se destacam artistas como: Mestre da Canelura, que parece ter vivido entre Caeté, Santa Bárbara, Barão de Cocais e Catas Altas, região nuclear do ciclo

---

[8] Sobre a vida e obra de Ataíde ver: Campos, 2002; Frota, 1982; e Oliveira, 2005.

[9] Lélia Coelho Frota. *Ataíde. Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*, pp. 26-7.



do ouro, possivelmente no segundo quartel do século XVIII, cujo nome está associado às caneluras, sulcos profundos entalhados na madeira que esculpia, qual rasgos deixados na terra pelo arado; Mestre L. C., um dos raros autores populares da época a gravar em uma de suas esculturas a data e as iniciais de seu nome, escultor de meados do século XVIII que viveu na região de Mariana, onde entalhou imagens sacras do catolicismo, como Bom Jesus, Menino Deus, São Sebastião, Nossa Senhora dos Martírios e Nossa Senhora da Conceição, principalmente na pedra-sabão; Mestre Piranguinha, considerado um dos grandes escultores de imaginária sacra popular da segunda metade do século XIX, que viveu no Vale do Rio Piranga, próximo a Mariana, tendo esculpido imagens variadas, como São Lázaro, Nossa Senhora da Conceição, Santana, Nossa Senhora da Soledade e Santo Antônio, cujo trabalho revela nítida influência de outro escultor, Mestre Piranga, que o antecedeu provavelmente em um século e cuja presença permaneceu notável graças às esculturas de grande impacto artístico que criou;

MESTRE DA BORBOLETA
NOSSA SENHORA
DA EXPECTAÇÃO,
SÉC. XIX
MADEIRA POLICROMADA
26 X 12 CM

FOTOS RAFAEL MOTTA

Mestre da Borboleta, que viveu no norte de Minas Gerais, mais especificamente na região do Rio São Francisco, presumivelmente no século XIX, cujo nome lhe foi atribuído em virtude da solução que encontrou para o acabamento das costas e dos mantos das imagens, partidos em dois, como as asas de uma borboleta. A pintura em policromia das peças revela proximidade com a imaginária baiana, fator perfeitamente compreensível, dado o compartilhamento da realidade cultural, única naquela região, em especial em séculos passados.

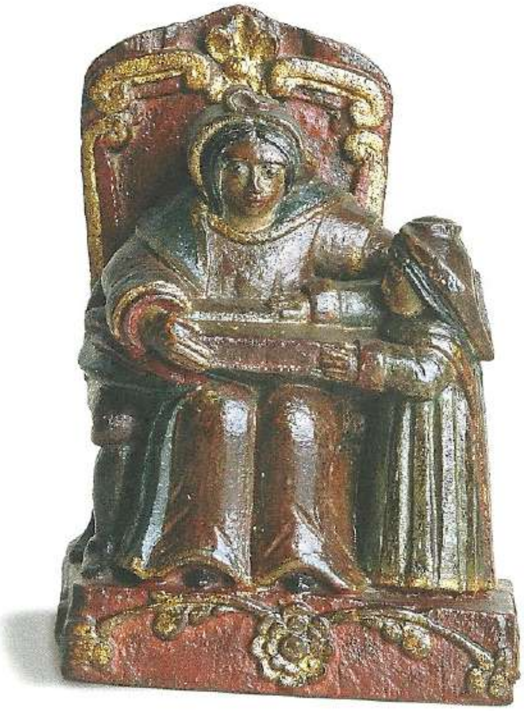
Como esses, existiram muitos outros mestres escultores mineiros cujo traçado de goivas e formões forjava o caráter popular das imagens que esculpiram. Mestre da Boa Morte, Mestre da Cara Larga, Mestre da Catequese, Mestre de Jacuí e Mestre do Corguinho são apenas alguns dos escultores que poderiam ter suas obras aqui mencionadas.

Mas não só em Minas Gerais a imaginária sacra teve relevância em séculos passados. Não se podem deixar de mencionar as imagens oriundas do território paulista, denominadas paulistinhas, de produção corrente durante os séculos XVIII e XIX. Trata-se de figuras de pequeno porte, que possuem em geral de 15 a 20 centímetros de altura. Quando essa medida é ultrapassada, a imagem é então chamada paulistão ou paulistinha de capela, denominação que indica a mudança do seu local de uso: dos oratórios domésticos para os altares dos templos comunitários.

Embora apresentem forte influência da imaginária portuguesa, as paulistinhas diferenciam-se pela simplificação dos traços e da estrutura e por composições dotadas de maior liberdade formal, frontalidade e hieratismo. Em geral, são feitas de barro, mas há também exemplares de madeira. Eram modeladas com o auxílio de buril para feitura de incisões na matéria-prima ainda molhada. O barro, uma vez seco, era queimado em forno e então pintado, predominando tintas em tons de vermelho e azul.

No dizer do pesquisador Carlos Lemos[10], as paulistinhas nunca foram localizadas além das divisas do estado de São Paulo, dando-se como certo que sua difusão pelo território deveu-se ao cultivo do café, sobretudo ao longo do vale

MESTRE DO CORGUINHO
SANTANA, SÉC. XIX
MADEIRA POLICROMADA
11,5 X 7,5 CM
FOTO XARÁ MOYSÉS



---

[10] Ver Carlos A. C Lemos. *Museu de Arte Sacra*, 1983.

AUTOR DESCONHECIDO
NOSSA SENHORA DA PIEDADE, SÉC. XIX
BARRO COZIDO
E POLICROMADO
ALT. 19.8 CM
ACERVO MUSEU DE ARTE
SACRA DE SÃO PAULO
FOTO ROMULO FIALDINI

do Rio Paraíba do Sul, até que, já semi-industrializadas, foram comercializadas até o final do século XIX.

Um dos grandes e o último artista a produzi-las foi o santeiro Dito Pituba, nome pelo qual era mais conhecido Benedito Amaro de Oliveira, nascido em 1848, em Santa Isabel, onde veio a falecer em 1923, deixando grande obra que hoje encontra-se em acervos de museus e em mãos de colecionadores[11].

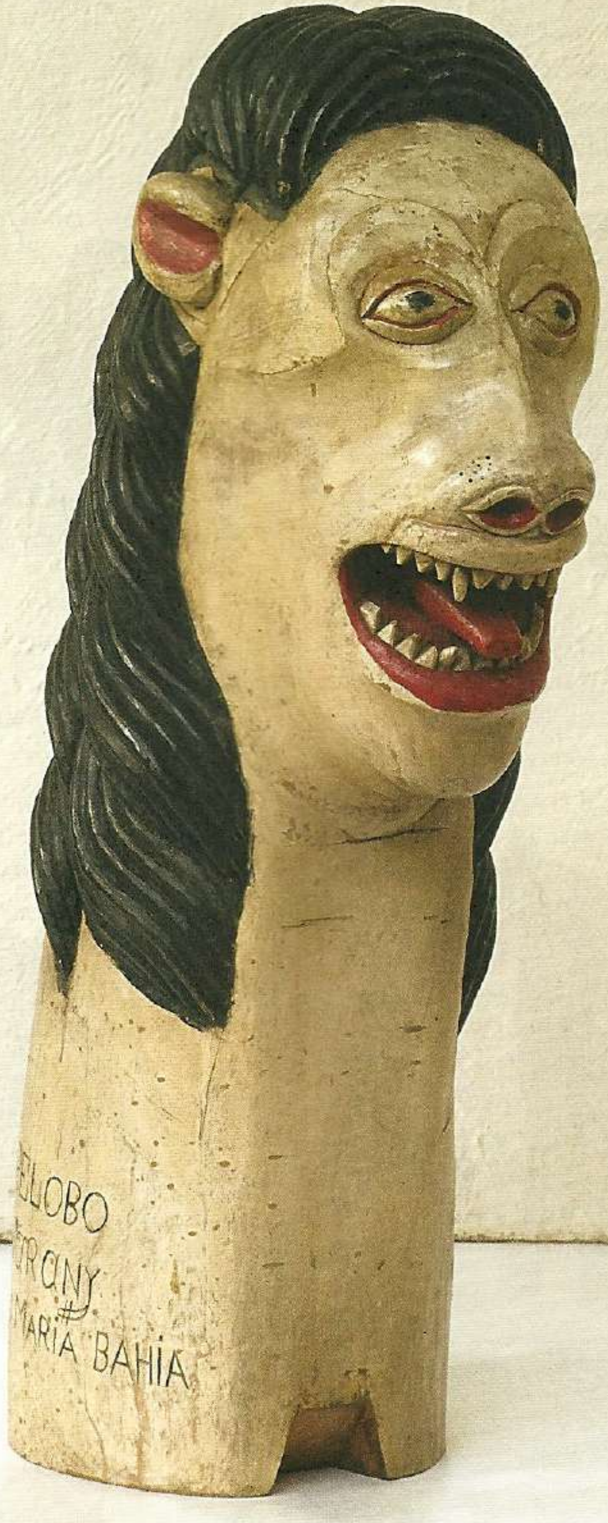
MESTRE GUARANY
CARRANCA, S/D
ESCULTURA EM MADEIRA
92 X 27 X 43 CM
FOTO JOÃO LIBERATO

Expressão de arte popular que também merece registro ocorreu ao longo do curso de outro grande rio, no médio São Francisco, por volta dos anos 1870 a 1930. A relevância do Rio São Francisco no universo da produção artística nacional não vem de hoje. O rio foi referência para escritores, como Guimarães Rosa, além de poetas, músicos, escultores, pintores, fotógrafos. Inúmeros são os artistas que nele se inspiraram para criar suas obras, ou que as criaram em relação direta com ele. Para nos ater ao campo específico das artes plásticas populares, basta que recordemos Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany (1884-1987), o grande Mestre Guarany, exímio escultor de figuras de proa, peças mais tarde batizadas como carrancas, esculpidas em troncos maciços de madeira, de forte impacto visual, e que originalmente eram colocadas à frente das embarcações que cruzavam as águas, unindo Juazeiro, cidade do estado da Bahia, e Petrolina, em Pernambuco, à mineira Pirapora. Diz-se que tinham por função proteger as embarcações contra a ação maléfica dos sobrenaturais que habitavam as profundezas das águas, como o minhocão, a mãe-d'água e o caboclo-d'água, impedindo naufrágios, assim como identificar de pronto a embarcação que se aproximava dos portos de cada cidade ribeirinha[12].

---

[11] Ver Eduardo Etzel. *Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução*.

[12] Sobre Mestre Guarany, ver Paulo Pardal. *Carrancas do São Francisco*.


ELOBO
TRANY
MARIA BAHIA

MESTRE VITALINO
CERÂMICA POLICROMADA
NOVILHO E VAQUEIROS
S/D, 16 X 21 X 15 CM
SEM TÍTULO, S/D
16,5 X 9 X 21,8 CM
CASAL DE NOIVOS, S/D
21 X 8 X 20 CM
SEM TÍTULO
19 X 11 X 14 CM

FOTOS JOÃO LIBERATO

Guarany nasceu na cidade baiana de Santa Maria da Vitória e iniciou sua arte como imaginário ainda garoto, esculpindo figuras de santos do catolicismo. Aos 17 anos já tinha pleno domínio sobre a matéria-prima com que trabalhava, a madeira. Foi quando abandonou a criação das imagens sacras e passou a fazer quase exclusivamente carrancas. Até os anos 1940 já havia esculpido cerca de oitenta peças que navegavam nas barcaças do São Francisco. Nessa época, sua obra despertou o interesse de colecionadores de arte, que passaram a consumir toda a sua produção, deslocando-se assim o mercado consumidor do artista; não mais o comprador local e regional, mas o interessado de fora, constituído pelos primeiros colecionadores do universo nascente da arte popular no país.

Em meados do século xx, data que coincide com a introdução da navegação a vapor no médio São Francisco – inovação à qual a população regional atribui a ausência dos sobrenaturais do rio, devido ao barulho produzido pelos motores que os afugentava –, a carranca desapareceu dos barcos, destituída do caráter protetor que até então a definia, embora permaneça, nos tempos presentes, como um dos temas mais recorrentes na obra dos artistas regionais.

Desenhada, pintada, modelada, moldada, esculpida, em papel, tinta, massas plásticas diversas, barro ou madeira, na época atual a carranca é elemento quase meramente decorativo, ao se converter em objeto para compor ambientes, para se carregar em chaveiro, ímã de geladeira ou suvenir para turistas que viajam pela região, e em muitos casos perdeu a força expressiva das primeiras figuras de proa. No entanto, grandes artistas prosseguem dando-lhe forma em madeira ou barro. Destacam-se as obras dos escultores de Pirapora, que mantêm a tradição local da escultura em madeira desenvolvida por Mestre Sabino, Raimundo Xavier Carneiro e Adão Xavier dos Santos, entre outros. Na geração seguinte, que não aprofundaremos nesta publicação, destaca-se Lia das Carrancas, nome pelo qual é mais conhecida Maria do Carmo Pereira de Arruda. A artista nasceu em São Paulo, em 1973, e aos 14 anos foi para Pirapora. Observando o marido, Pascoal Antônio da Fonseca, e Mestre Sabino, tio de Pascoal, no ato de esculpir, foi convidada pelo Mestre a aprender a técnica. Por ser a única mulher a produzir carrancas, o início foi difícil. Sua persistência, no entanto, a conduziu ao sucesso, e há mais de quinze anos a artista desenvolve seu trabalho. Para manter a individualidade, trabalha sempre sozinha, em uma tenda na margem urbanizada do rio São Francisco. "E hoje sou eu quem faço as maiores carrancas, como fazia o Sabino. Olha que eu faço carranca maior do que eu mesma. Subo numa escada e pronto."[13]

A década de 1940 é emblemática para a constituição do campo da arte popular no Brasil. Quando, em 22 de junho de 1947, foi inaugurada a Exposição de Cerâmica Popular Pernambucana, na Biblioteca Castro Alves, do Instituto

---

[13] Beth Lima e Valfrido Lima. *Em nome do autor: artistas artesãos do Brasil*, p. 338.

Nacional do Livro, no Rio de Janeiro, tornavam-se públicas a vida e a obra de um dos maiores artistas brasileiros: o Mestre Vitalino, dos bonecos de barro de Caruaru.

É possível que naquela ocasião, o arte-educador e artista plástico Augusto Rodrigues, idealizador do evento, não tivesse vislumbrado toda a dimensão do seu gesto. Mais do que apresentar ao mundo a obra de Vitalino Pereira dos Santos (1909-63), escrevia-se um novo capítulo da história da arte no país. Por fim, introduziam-se no domínio da arte, até então centrado, em sua quase totalidade, na produção de caráter marcadamente erudito, objetos dotados de uma estética particular, posto que originários de outro universo que se convencionou denominar arte popular ou arte do povo brasileiro. Segundo Lélia Coelho Frota, essa exposição, que "representa o início da descoberta das artes populares pelas elites intelectuais, é consequência de um processo histórico-cultural ligado à filosofia do movimento modernista de 1922 e do movimento regionalista do Recife, iniciado naquela cidade em 1923. Tratava-se de recuperar para a norma erudita aqueles aspectos da realidade brasileira que constituem a cultura popular e que até hoje representam para a elaboração do nativismo um repertório de extraordinário vigor e riqueza[14].

Mestre Vitalino, ainda criança, já revelava extremo pendor para a modelagem, criando em barro seus próprios brinquedos. Logo o menino produzia objetos que eram vendidos junto com a louça da mãe na feira de Caruaru. A criatividade expressa em suas obras atraía a atenção daqueles que acorriam à banca de Vitalino para ver as "peças de novidade" por ele criadas. Representações do universo rural, do cotidiano, do trabalho, do lazer, de festas e de rituais tradicionais, e também as últimas "descobertas" chegadas ao município e difundidas pelos veículos de comunicação, em especial o rádio, constituíam verdadeiro inventário do que ocorria no seu meio sociocultural. Vitalino exercia o papel de cronista social, ao relatar e registrar para seus pares os hábitos e os costumes do mundo que integrava. Foi na feira que Augusto Rodrigues o conheceu comercializando seus objetos, a partir daí transformados em arte popular.

É interessante notar que Vitalino não foi um caso isolado. Sua genialidade marcante moldou-se num quadro social mais amplo, em que interagiam a família e os vizinhos. À sua volta reuniam-se vários outros ceramistas, artistas de igual grandeza, como José Antônio da Silva (Zé Caboclo), José Rodrigues da Silva (Zé Rodrigues) e Manuel Eudócio Rodrigues, amigos que compartilhavam o dia a dia e também as invenções. Juntos, criaram aquela que veio a ser referenciada como a Escola de Caruaru, influenciando sucessivas gerações e transformando o Alto do Moura, bairro de Caruaru em que morava grande parte dos ceramistas, no maior centro de arte figurativa das Américas. Atualmente, já entrando na quarta geração de artistas, ali floresceram talentos como os já citados, aos quais se somam nomes como os de Luiz Antônio da Silva, Manoel Galdino de Freitas, Marliete Rodrigues da Silva e tantos outros.

Em terras pernambucanas, não foi apenas no Alto do Moura que a cerâmica popular despontou. Municípios como Goiana, onde o fabuloso Zé do Carmo notabilizou-se pela autoria de peças como *Anjos sertanejos*, e Tracunhaém, terra de artistas como Lídia Vieira, Antônia Bezerra Leão,

---

[14] Lélia Coelho Frota. *Mestre Vitalino*, p. 11.

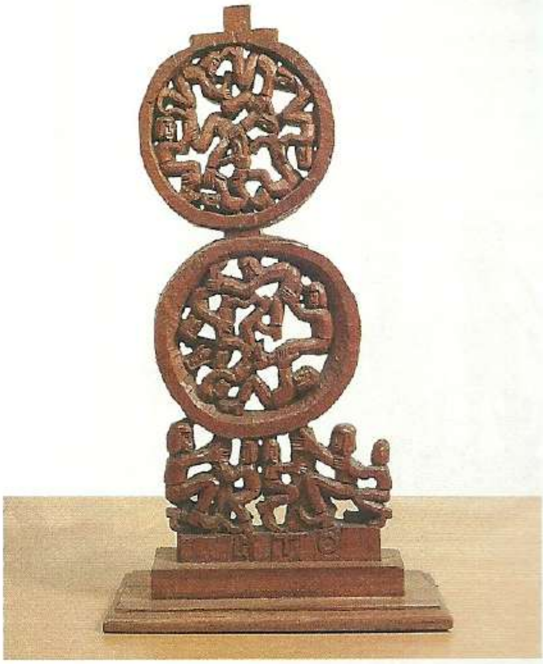
Manuel Gomes da Silva (Nuca), José Joaquim da Silva (Zezinho) e Maria Amélia da Silva, são exemplos de localidades do estado em que a arte do povo tem alcançado grande expressividade.

Outros grandes artistas pernambucanos optaram pela expressão com matérias-primas de natureza distinta do barro. Na escultura em madeira, podem ser citados Nhô Caboclo e Benedito José dos Santos. Mais recentemente, surgiram notáveis escultores, como José Bezerra, de Buíque, e José Francisco da Cunha Filho, o Mestre Cunha, de Jaboatão dos Guararapes[15]. Em Bezerros desenvolveu-se a arte da xilogravura, onde impera a família dos Borges, tendo como um de seus principais expoentes J. Borges.

Muitos desses artistas foram "descobertos" na década de 1970, quando uma série de publicações contribuiu para a divulgação de seus nomes, ampliando o mundo da arte popular no país. Obra clássica na constituição desse campo foi o catálogo da exposição *7 Brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Organizada em 1974 por Gisela Magalhães e Irma Arestizabal para o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, a mostra itinerante reuniu uma fabulosa coleção, posteriormente integrada ao acervo do Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, constituída de peças de GTO (Geraldo Teles de Oliveira), Maria de Beni, Nhô Caboclo, Benedito José dos Santos, Nhozim, Dezinho de Valença, Luzia Dantas e Louco.

Mitopoética de nove artistas brasileiros, de Lélia Coelho Frota, publicada em 1975, foi seguramente uma das obras seminais a adotar postura antropológica, não etnocêntrica, que privilegiou o discurso dos próprios artistas oriundos das

G.T.O.
SEM TÍTULO, S/D
ESCULTURA EM MADEIRA
117 X 65 X 30 CM
FOTO JOÃO LIBERATO



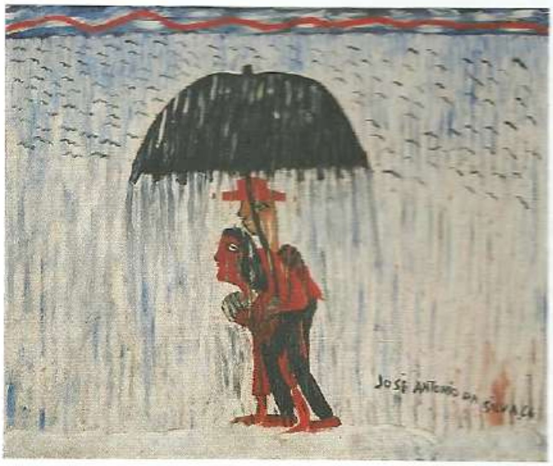
---

[15] As biografias de muitos artistas aqui citados podem ser encontradas nos catálogos da Sala do Artista Popular, espaço criado em 1983, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Iphan/Minc, no Rio de Janeiro, voltado para a comercialização e a divulgação da arte popular brasileira, e em obras como: Lélia Coelho Frota. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro*; Beth Lima e Valfrido Lima. *Em nome do autor: artistas artesãos do Brasil*; Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Albuquerque e Maria Letícia Duarte. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*.

NHÔ CABOCLO
SEM TÍTULO, DÉC. 1960
ESCULTURA EM MADEIRA
50 X 25 X 12 CM

JOÃO ANTÔNIO DA SILVA
SEM TÍTULO, 1966
ÓLEO SOBRE TELA
45 X 54 CM
COLEÇÃO MARIA
EUGÊNIA SOBRAL

FOTOS JOÃO LIBERATO



camadas populares na explicação de suas histórias de vida e na interpretação de suas obras. Apresentado pelo crítico de arte Clarival do Prado Valladares, o livro é um espaço aberto à voz dos pintores Júlio Martins da Silva, José Antônio da Silva, Maria Auxiliadora, Paulo Pedro Leal e Manuel Faria Leal, dos escultores GTO, José Valentim Rosa e Artur Pereira e da tapeceira Madalena Santos Reinbolt.

Obra igualmente consagradora do universo artístico popular e que não poderia ser aqui esquecida é *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*, de 1980. Resultado do extenso trabalho de pesquisa de Silvia Rodrigues Coimbra, Flávia Martins e Maria Letícia Duarte, o livro faz uma viagem pelos estados do Nordeste brasileiro, repertoriando os principais polos de produção de arte do povo e seus expoentes máximos.

Seguramente, essas três obras foram deflagradoras das condições de produção da arte popular no Brasil, influenciando os estudos de arte, ao trazer a público uma realidade até certo ponto ignorada nos grandes centros urbanos do país. Era raro esses artistas, então praticamente desconhecidos, serem objeto de interesse da crítica especializada, e suas obras, quando inseridas nos acervos de arte das instituições museológicas nacionais, ficavam relegadas aos depósitos e reservas técnicas, quase nunca integradas em exposições de arte[16].

Foi também na década de 1970 que outra região brasileira passou a ser referência em termos de arte popular: o Vale do Rio Jequitinhonha, no nordeste de Minas Gerais. Considerada uma das regiões mais pobres do mundo, com baixíssimo índice de desenvolvimento humano, o Jequitinhonha foi objeto de uma das mais bem-sucedidas intervenções governamentais nas artes populares do país[17]. Ali surgiram nomes como Isabel Mendes da Cunha, em Santana do Araçuaí, a quem podemos atribuir a criação de magníficas bonecas de barro, em especial noivas de grandes dimensões, e, residentes em Caraí, os também ceramistas Ulisses Pereira Chaves, fabuloso criador de esculturas expressionistas e surrealistas, peças "em feitio de homem" e peças "em feitio de bicho", e Noemiza Batista dos Santos, que refaz

---

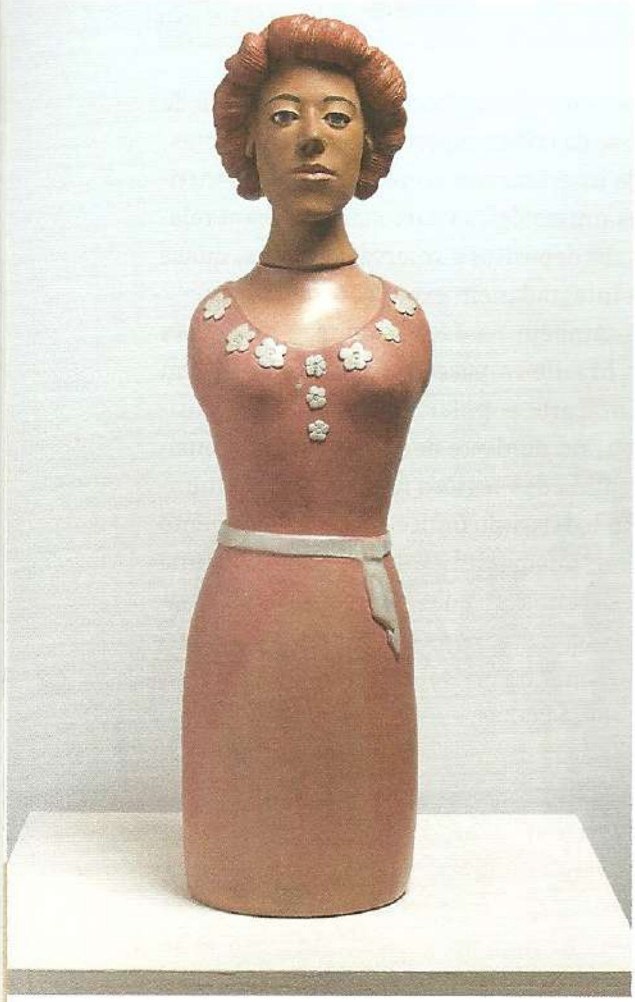
[16] Só muito tardiamente foram criados museus específicos voltados para o universo da cultura popular. Basta registrar que o Museu de Folclore Edison Carneiro, do Ministério da Cultura, foi criado em 1968, e o Museu Casa do Pontal, uma das maiores coleções de arte popular do país, em 1993 (ver Ricardo Gomes Lima e Cláudia Márcia Ferreira, "O Museu de Folclore e as artes populares" e Maria Ângela Mascelani, "A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Arte e Cultura Popular*, Brasília, nº 28, 1999).

[17] Refiro-me à Companhia de Desenvolvimento do Vale do Jequitinhonha (Codevale), cuja ação impulsionou a produção artística na região, criando condições de comercialização do artesanato regional e consequente motivação à criação individual e coletiva.

IZABEL MENDES DA CUNHA
SEM TÍTULO, DÉC. 1970
CERÂMICA COM PINTURA
83 X 23 X 23 CM

PÁGINA AO LADO
LOUCO
SEM TÍTULO, S/D
ESCULTURA EM
MADEIRA
ALT. 246 CM

FOTOS JOÃO LIBERATO



no barro cenas do cotidiano do bairro rural que habita. Há que se registrar também a obra de Zefa e Ulisses Mendes, de Itinga e Maria Lira Marques, em Araçuaí, cujos bichos do sertão, figuras zoomorfas pintadas com pigmentos de terra executadas sobre papel e pedra, são de extrema originalidade, beleza plástica e evocação de ancestralidades que se perdem no tempo.

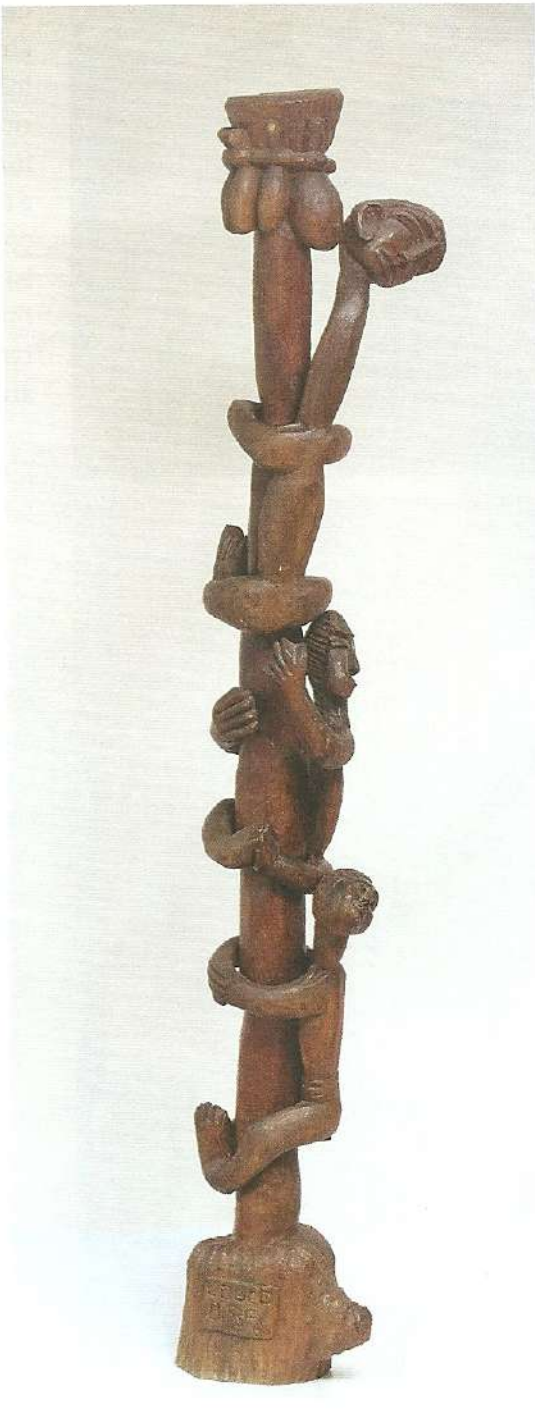
Portanto, é interessante registrar que muitas artes do povo brasileiro estão alicerçadas na vida de coletividades mais amplas que informam e formam o indivíduo criador. Trata-se de comunidades que, ao longo dos tempos, vêm desenvolvendo ofícios tradicionais, como a olaria e a carpintaria, com que dão forma a uma série de objetos, em geral utilitários e destinados a suprir necessidades do cotidiano do próprio grupo local e regional. Essas mesmas comunidades, que formam seus integrantes na lida com o barro, a madeira, as fibras e sementes vegetais e muitas outras matérias-primas, também oferecem o ambiente em que frui a criação artística de modo livre, fazendo surgir indivíduos de grande poder de expressão e individualidade no processo criativo. Além das comunidades como o Alto do Moura e o Vale do Jequitinhonha, muitos outros exemplos podem aqui ser referidos. Dentre eles, destacamos o Vale do Paraíba paulista, onde vivem exímios figureiros, termo pelo qual são conhecidos aqueles que modelam figuras em barro no vale, sobretudo em Taubaté, cidade das irmãs Santos: Cândida, Edith e Luíza, e São José dos Campos, terra de Eugênia da Silva.

Um capítulo à parte é escrito pela cidade de Juazeiro do Norte, no Ceará, uma das maiores referências em termos de arte popular no país.

Ali, a partir da primeira metade do século xx, sob a égide do Padre Cícero Romão Batista, diversos fazeres artesanais ganharam expressão. Vista pelo religioso como uma forma de dar sustentabilidade às populações locais, em especial em anos de seca, quando a agricultura revela-se totalmente inviável, a produção artesanal mostrou-se estratégia ímpar para a fixação do homem na região, fazendo do Juazeiro do Padim Ciço um grande centro de criação. Nesse contexto, surgiram artistas da maior importância, como o xilógrafo Mestre Noza, que abriu as portas do mundo à xilogravura popular brasileira, ao fazer uma primeira exposição, na França, em 1965, além dos escultores Nino, Celestino e Manuel Graciano e muitos outros de uma relação inumerável.

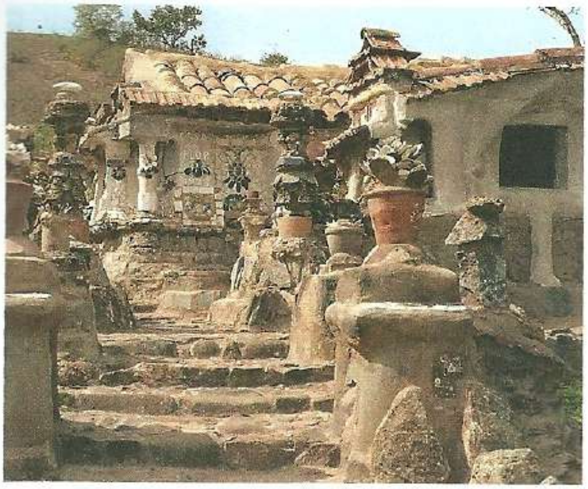
Ainda na Região Nordeste, chamam a atenção os santeiros do Piauí[18], escultores que têm na imaginária sacra seu maior ponto de interesse. É notável o trabalho realizado por mestres como Dezinho de Valença, já citado, e Expedito Antônio dos Santos, em torno dos quais se formou uma legião de artistas, sobretudo na capital, Teresina, e em Parnaíba, embora estejam presentes também em outras cidades, como Pedro II, onde reside Mestre Araújo e sua esposa, a escultora Verônica Amorim da Silva, uma das raras mulheres dedicadas à escultura em madeira na região e cujo interesse foge à temática dominante no estado, em que a imaginária sacra ocupa o primeiro lugar. Verônica esculpe peças profanas, muitas delas de forte conteúdo erótico.

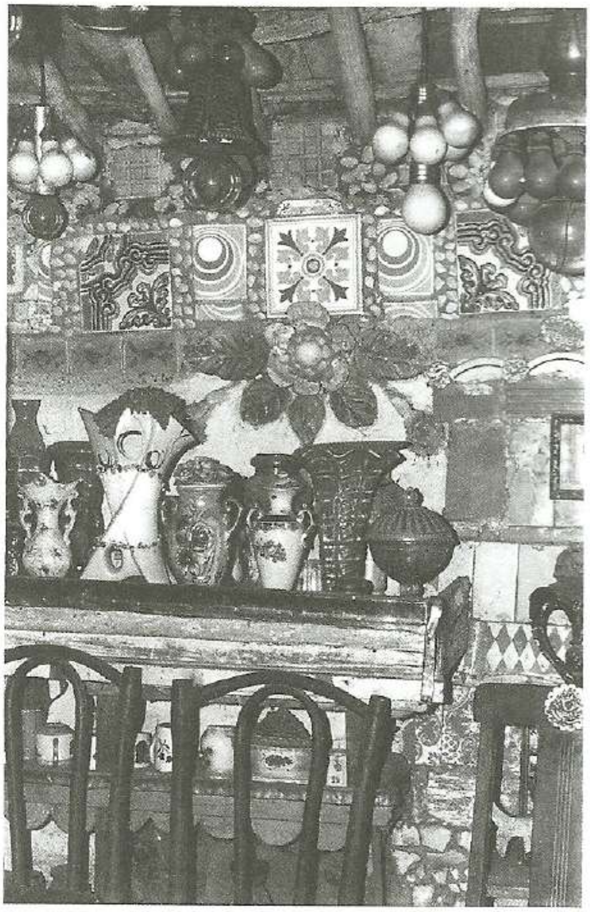
Outro estado em que é grande a expressão de arte popular é a Bahia, onde, em termos comunitários, destacam-se dois grupos. O primeiro é formado pelos escultores de madeira



---

[18] Acerca dos escultores de imaginária sacra do Piauí, ver Aldenora Mesquita. *Santeiros do Piauí*, 1980.





de Cachoeira, cidade do Recôncavo, que tem em Boaventura da Silva Filho, o Louco, já falecido, seu maior expoente. O segundo é constituído por ceramistas do oeste do estado, às margens do São Francisco, na cidade de Barra, e tem como mestre o pai de santo Gerar. Tanto os escultores de madeira quanto os ceramistas baianos dessas localidades têm seus trabalhos fortemente marcados pelo hibridismo tão recorrente entre o catolicismo e as religiões afro-brasileiras[19].

Também no Norte do país algumas comunidades destacam-se no panorama da arte popular. Podem ser nomeados os centros paraenses de Icoaraci, em que surpreende o trabalho de Raimundo Saraiva Cardoso, Mestre Cardoso, que se notabilizou pela recriação de peças da cerâmica arqueológica do acervo do Museu Emílio Goeldi, e Abaetetuba, centro de produção do denominado brinquedo de miriti, objetos que tomam as ruas da capital do estado, em outubro de cada ano, por ocasião do Círio de Nossa Senhora de Nazaré. Em Abaetetuba ressalta o trabalho dos escultores Pirias e Valdeli Costa Alves.

Vale ainda ressaltar dois nomes do estado do Rio de Janeiro: Gabriel Joaquim dos Santos (São Pedro da Aldeia), criador da Casa da Flor, construção revestida por material heteróclito que forma painéis de extrema beleza. E Arthur Bispo do Rosário, nascido na cidade sergipana de Japaratuba, que, diagnosticado como portador de esquizofrenia paranoide, ficou internado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, durante décadas, até a sua morte. No espaço de confinamento construiu uma obra de grande impacto, formada por algumas centenas de objetos, em sua maioria revestidos e bordados com fios de tecidos que ele desfiava dos uniformes dos internos da colônia.

---

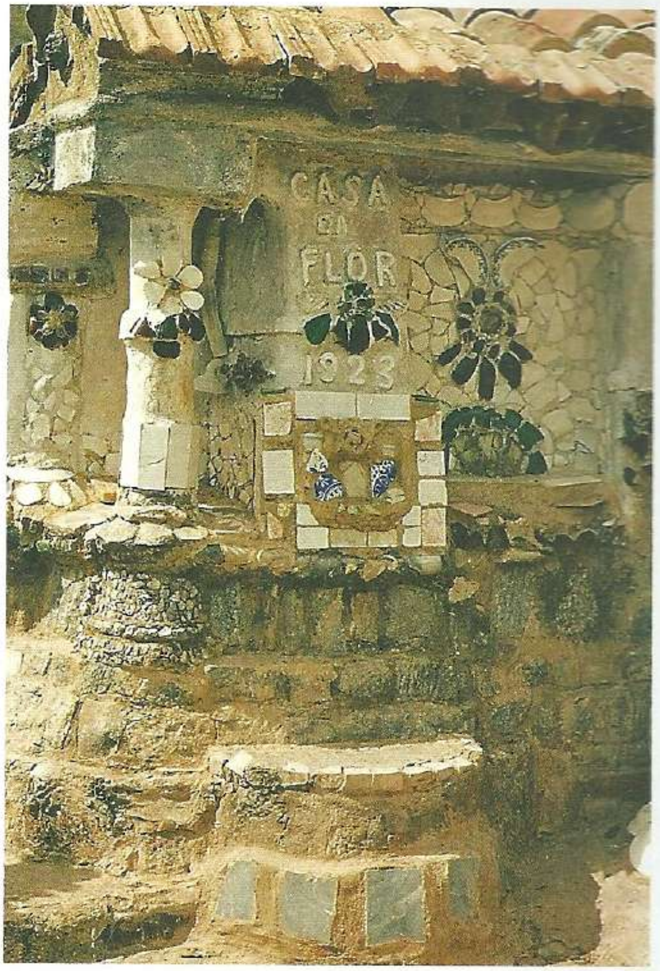
[19] Acerca da arte afro-brasileira, ver Roberto Conduru. *Arte afro-brasileira*, 2007.

E muitos outros casos poderiam ser relatados sem que conseguíssemos abarcar a totalidade da produção brasileira de arte popular. Os exemplos aqui apresentados são apenas uma forma de ilustrar a riqueza e a diversidade desse universo que permanece em contínua transformação. A cada dia surgem novos artistas, assim como se transmuda o próprio entendimento do conceito que passa a ter seu campo ampliado, e novas fronteiras passam a ser atribuídas à arte popular no país.

Assim, reconhecendo o peso que o grupo de referência tem para o artista popular, seja a família ou a vizinhança, é muito comum vermos despontar em comunidades de artesãos aqueles indivíduos mais propensos à reinterpretação dos fazeres locais, sobre os quais imprimem sua marca própria, criando objetos autorais, o que lhes assegura a condição inequívoca de artistas. Isso não significa estar o indivíduo criador do povo sempre enraizado em comunidades produtoras de artesanato. Muitos são os exemplos de artistas de extrema expressão que nasceram e se formaram junto a coletividades nas quais a arte e os ofícios criativos não apresentam forte presença.

GABRIEL JOAQUIM DOS SANTOS
CASA DA FLOR, 1923
VÁRIOS MATERIAIS

FOTOS AMÉLIA ZALUAR



BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.

ALAIN-BOIS, Ives *et al*. (org.). *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2005.

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1982.

____. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

____. *Textos do Trópico de Capricórnio - v. 2: Artigos e ensaios (1980-2005): Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ARANTES, Otília (org.). *Política das artes: acadêmicos e modernos: textos escolhidos de Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1996, 1998.

ARANTES, Otília; ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da formação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Objetiva, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século* XIX. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna - Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES JR., Guilherme Simões. *Palavra Peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luiz. *Arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1988.

____. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

HADDAD, Fernando (org.). *Desorganizando o consenso: nove entrevistas com intelectuais à esquerda*. São Paulo: Vozes, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira - o Brasil monárquico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

MACHADO, Lourival Gomes; IGLÉSIAS, Francisco (orgs.). *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MUSEU JÚLIO DE CASTILHOS. *Manuel de Araújo Porto-Alegre*. Porto Alegre, 1996-1997.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

NOVAIS, Fernando; MELLO, João Manuel Cardoso de. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna". In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

OITICICA, Hélio. "Esquema geral da nova objetividade". In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma* *revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PRADO JR., Bento. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCHORSKE, Carl. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

____. *Martinha versus Lucrécia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

SQUEFF, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre*. São Paulo: Unicamp, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari: 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

ARTE PRÉ-HISTÓRICA DO BRASIL: DA TÉCNICA AO OBJETO

ALCINA FRANCH, José. *Las Américas*. Madri: Akal, 1991.

BARRETO, Cristiana. "Simbolismo sexual na antiga Amazônia". In: *Antes: histórias da Pré-História*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

BRANDÔNIO [Ambrósio Fernandez Brandão]. *Diálogos das grandezas do Brasil (1618)*. Introd. Capistrano de Abreu e notas de Rodolfo Garcia. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1943.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil*. Comentários de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Batista Caetano de Almeida Nogueira. 2. ed. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Nacional, 1939. Coleção Brasiliana, v. 168.

CARVAJAL, Gaspar de. *Descubrimiento del Rio de las Amazonas. Relación del descubrimiento del famoso Rio Grande que desde su nacimiento hasta el mar descubrió el Capitan Orellana en unión de 56 hombres*. Publicação fac-símile por ocasião do Quinto Centenário do Descobrimento da América. Biblioteca Nacional. Ministério da Cultura. Valência: Edym, 1992.

CARVALHO, Alfredo de. *Pré-história sul-americana*. Recife: Tipografia do "Jornal do Recife", 1910.

CORREA, Conceição Gentil. "Artes de la Amazonia". In: *El cuarto continente. El arte precolombino*. Barcelona: Fundación La Caixa, 1992.

ETCHEVARNE, Carlos. *Escrito na pedra: cor, forma e movimento nos grafismos rupestres da Bahia*. Rio de Janeiro: Odebrecht/Versal, 2007.

FERREIRA PENNA, Domingos Soares. *Apontamentos sobre os cerâmios do Pará*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, v. 2, pp. 47-67, 1877.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. *Cerâmica arqueológica da Amazônia. Vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP*. São Paulo: Edusp, 2002.

GUIDON, Niède. "A arte pré-histórica da área arqueológica de São Raimundo Nonato. Síntese dez anos de pesquisa". *Clio – Arqueológica*, Recife, nº 2, pp. 3-80, 1985.

____. *Peintures prehistoriques du Brésil: l'art rupestre du Piauí*. Paris: Recherche sur les Civilisations, 1991.

GUIDON, Niède; PESSIS, Anne-Marie. "*Ars* indígena pré-histórica no Brasil". *Clio – Arqueológica*, Recife, v. 14, pp. 135-42, 2000.

____; ____. "Registro rupestre e identificação de etnias pré-históricas". In: LUX, Vidal (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.

JORGE, Marcos; PROUS, André; RIBEIRO, Loredana. *Brasil rupestre: arte pré-histórica brasileira*. Curitiba: Zencrane, 2007.

LIMA, Tânia Andrade. "Em busca dos frutos do mar: os pescadores-coletores do litoral centro-sul do

Brasil". *Revista USP*, nº 44, pp. 270-327. Disponível em: http://www.resvistas.usp.br/revusp/article/view/29850. Acesso em: jan. 2014.

MARTIN, Gabriela. "Fronteiras estilísticas e culturais na arte rupestre da área arqueológica do Seridó (RN, PB)". *Clio – Arqueológica*, Recife, v. 1, nº 16, pp. 11-32, 2003.

MARTIN, Gabriela; PESSIS, Anne-Marie; GUIDON, Niède (orgs.). *Antes: histórias da Pré-História*. Trad. Gavin Adams. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

———; ———; ———. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 5. ed. Recife: UFPE, 2008.

MEGGERS, Betty; EVANS Clifford. *Como interpretar a linguagem da cerâmica. Manual para arqueólogos*. Washington: Smithsonian Institution, 1970.

MENEZES, Francisco Corrêa Telles de. *Lamentação brasílica*. Manuscrito original existente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro do Rio de Janeiro. Obra comentada por Tristão de Alencar Araripe na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 50, nº 74, 1887.

MOLINA, Tirso de. *Amazonas en las Indias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

NEVES, Eduardo Góes. "O velho e o novo na arqueologia amazônica". *Revista USP*, nº 44, pp. 86-111, fev. 2000. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/30096. Acesso em: 27 jan. 2014.

PEREIRA, Edithe. *Arte rupestre na Amazônia: Pará*. São Paulo: Unesp/ Museu Paraense Emílio Goeldi, 2003.

———. "Registros rupestres no Pará: a contribuição de cronistas viajantes e naturalistas". *Clio – Arqueológica*, Recife, v. 1, nº 9, pp. 21-45, 1993.

PESSIS, Anne-Marie. "Do estudo das gravuras rupestres pré-históricas no Nordeste do Brasil". *Clio – Arqueológica*, Recife, nº 15, pp. 29-44, 2002.

———. *Imagens da Pré-História. Parque Nacional Serra da Capivara*. São Paulo: Fundham/Petrobras/Ministério da Cultura, 2003.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UnB, 1992.

RAMOS, Bernardo Azevedo da Silva. *Inscrições e tradições da América pré-histórica, especialmente do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939. 2 v.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SCHAAN, Denise. "Estatuetas marajoara: o simbolismo de identidades de gênero em uma sociedade complexa amazônica". *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, série Antropologia, v. 17, nº 2, pp. 23-63, 2001.

SOARES DE SOUSA, Gabriel. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Nacional, 1987. Coleção Brasiliana, v. 117.

SOTTO MAYOR, Pe. João de. "Diário da jornada que o P. João de Souto Mayor fez ao Pacajá em 1656". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 7, nº 130, pp. 156-79, 1914.

SPIX, Johann Baptiste von; MARTIUS, Carl Friedrich von. *Viagem pelo Brasil – 1817-1820*. Edição comemorativa do centenário do falecimento do ilustre sábio e grande amigo do Brasil, Von Martius. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

VIDAL, Lux B. (org.). *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1992.

O OLHAR ESTRANGEIRO E A REPRESENTAÇÃO DO BRASIL

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1994, 3 v.

BERTANI, Roberto (org.). *Coleção Brasiliana/Fundação Estudar*. São Paulo: Via Impressa, 2007.

BETHELL, Leslie. *Charles Landseer: desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil, 1825-1826*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

BIARD, François-Auguste. *Dois anos no Brasil*. São Paulo: Nacional, 1945.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogo das grandezas* *do Brasil*, 1618. Disponível em: http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/ambrosio.pdf. Acesso em: jan. 2014.

BRIENEN, Rebecca Parker. *Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem*. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BUENO, Beatriz P. Siqueira. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: Edusp, 2011.

BUVELOT, Quentin. *Albert Eckhout: a Dutch Artist in Brazil*. Zwolle: Waanders, 2004.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (coords.). *Karl Friedrich Philipp von Martius*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2012.

——; —— (coords.). *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

FARIA, Miguel Figueira de. *A imagem útil. José Joaquim Freire (1760-1847), desenhador topográfico e de história natural: arte, ciência e razão de Estado no final do antigo regime*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2001.

FERREZ, Gilberto. *The Brazil of Eduard Hildebrandt*. Rio de Janeiro: Record, s/d.

FRANÇOZO, Mariana de Campos. *De Olinda a Holanda. O gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Unicamp, 2014.

KOMISSAROV, Boris. *A expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829*. Rio de Janeiro: Alumbramento/Livroarte, 1988.

LAGO, Pedro do; LAGO, Bia Corrêa do. *Frans Post (1612-1680): obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

LISBOA, Karen M. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MARTINS, Carlos. *Hercule Florence e o Brasil: o percurso de um artista-inventor*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

—— (org.). *Revelando um acervo. Coleção Brasiliana. Fundação Rank-Packard/ Fundação Estudar*. São Paulo: BEI, 2000.

MARTINS, Carlos; PICCOLI, Valéria. *Facchinetti*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2004.

——; ——. *Paisagem e panoramas*. Catálogo de exposição realizada entre 7 mar. e 13 set. 2009; [e] *François Auguste Biard: o indígena e o olhar romântico*. Catálogo de exposição, 15 maio a 29 ago. 2010. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1989.

TARASANTCHI, Ruth. *Antonio Ferrigno: 100 anos depois*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado/Sociarte, 2005.

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.

MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ

ÁVILA, Affonso *et al*. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v.

——. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1963.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Brasília: Monumenta, 2003.

KIMBALL, Fiske. *The Creation of the Rococo*. Filadélfia: Philadelfia Museum of Art, 1943.

KUBLER, George. *A arquitectura portuguesa chã. Entre as especiarias e os diamantes: 1521-1706*. Lisboa: Editorial Vega, 1988.

LEMOS, Carlos *et al*. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1976, v. 1.

MINGUET, Philippe. *Esthétique du Rococo*. Paris: J. Vrin, 1966. Coleção Essais d'Art et de Philosophie.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Aleijadinho: passos e profetas*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984.

—— *et al*. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.

_____. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília: Monumenta, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; SANTOS, Olinto Rodrigues dos. *Barroco e rococó nas igrejas de São João del-Rei e Tiradentes*. Brasília: Monumenta, 2011.

PEREIRA, José Fernandes (dir.). *Dicionário de arte barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989.

SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. *Os dois escultores Frei Agostinho da Piedade - Frei Agostinho de Jesus*. Salvador: UFB, 1971.

SILVA TELLES, Augusto C. da. *Arquitetura na formação do Brasil*. Brasília: Monumenta, 2007.

_____. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: Fename/DAC, 1975.

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

SMITH, Robert C. *A talha em Portugal*. Lisboa: Horizonte, 1962.

TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial, 2003.

TOLEDO, Benedito Lima de. "Do século XVI ao início do XIX: maneirismo, barroco e rococó". In: ZANINI, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Colonial (1500-1808)*. São Paulo: Objetiva, 2001.

WOLLFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ARTE E ACADEMIA ENTRE POLÍTICA E NATUREZA (1816 A 1857)

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Unicamp, 1996.

ARAÚJO, Patricia de Barros. *Francisco Pedro do Amaral: a representação dos quatro continentes no Salão dos Deuses do Palacete do Caminho Novo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

BARATA, Mário. "As artes plásticas de 1808 a 1889". In: HOLLANDA, Sergio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1960-1977, t. III, v. 3.

_____. "Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de dupla escola de Artes no Rio de Janeiro, em 1816". *Revista do Sphan*, Rio de Janeiro, nº 14, pp. 283-307, 1959.

BATONI, Girolamo Pompeo. *Encyclopédie de l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CARVALHO SOUZA, Iara Lis. *Pátria coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1780-1831)*. São Paulo: Unesp, 1999.

CATÁLOGO COLEÇÃO BRASILIANA/*Fundação Estudar*. São Paulo: Via Impressa, 2006.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CORRÊA DO LAGO, Pedro. *Caricaturistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.

_____. *Pallière e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

CZAJKWOSKI, Jorge. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000, 4 v.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1975.

DE LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales. *O ensino artístico: subsídio para a sua história. Um capítulo – 1816-1889*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

_____. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

DIAS, Elaine. "Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816". *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*. São Paulo, USP, Museu Paulista, 2006, v. 14.

_____ . *Félix-Émile Taunay: cidade e natureza no Brasil*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, IFCH, 2005.

_____ . "Joachim Le Breton". In: SÉNÉCHAL, Philippe; BARBILLON, Claire (orgs.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale*. Disponível em: http://www.inha.fr/spip. php?article2403. Acesso em: jan. 2014.

_____ . "Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay". *Anais do Museu Paulista*, jul.-dez. 2011, v. 19, nº 2.

_____ . *Paisagem e academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil*. Campinas: Unicamp, 2009.

_____ . "Uma carta de Jean-Baptiste Debret ao '*Camarade De La Fontaine*' na *Bibliothèque de l'Inha* (França): novos relatos para a história da Missão Artística Francesa no Brasil". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 5, 2006.

DÓRIA, Renato Palumbo. *Entre o belo e o útil: manuais e práticas do ensino do desenho no Brasil do século XIX*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, FAU, 2005.

FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil (1840-1900)*. Rio de Janeiro: Funarte/Pró-Memória, 1985.

GALVÃO, Alfredo. "Manuel de Araújo Porto-Alegre, sua influência na Academia Imperial e no meio artístico nacional". *Revista do Sphan*, Rio de Janeiro, nº 14, pp. 19-120, 1959.

GOLDSTEIN, Carl. *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Londres: Cambridge University Press, 1996.

GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luiz. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

GOUDAIL, Agnès; GIRAUDON, Catherine. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, 1811-1815. Paris: Honoré Champion, 2001. v. 1.

HUMBOLDT, Alexander von. *Essai politique sur le royaume de la nouvelle Espagne*. Paris: F. Schoell, 1811.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____ . *Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

LEBEN, Ulrich. *École Royale Gratuite de Dessin de Paris 1767-1815*. Saint-Rémy-en-l'Eau: Monelle Hayot, 2004.

LEBRUN JOUVE, Claudine. *Nicolas-Antoine Taunay – 1755-1830*. Paris: Arthena, 2003.

MACIEL LEVY, Carlos Roberto. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

MARQUES, Luiz. *Catálogo 30 mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Masp, 2001.

MARQUES DOS SANTOS, Francisco. "O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816". *Revista do Sphan*, nº 5, 1941.

MATTEUCCI, Anna Maria. "Arquitectura desenhada e arquitectura construída em Bolonha na primeira metade de Setecentos". In: MATTEUCCI, Anna Maria; LANDI, Antonio José. *Amazónia Felsínea: António José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazónia do século XVIII*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

MENDONÇA, Izabel Mayer Godinho. "Portugal e Brasil [1750-1791]". In: MATTEUCCI, Anna Maria; LANDI, Antonio José. *Amazónia Felsínea: António José Landi: itinerário artístico e científico de um arquitecto bolonhês na Amazónia do século XVIII*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX. Catálogo Mostra do Redescobrimento Brasil + 500*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

OTT, Carlos. *A escola baiana de pintura: 1764-1850*. São Paulo: MWM-IFK, 1982.

PÁDUA, José Carlos. *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista – 1786-1888*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PARANHOS, Antunes. *O pintor do Romantismo: vida e obra de Manuel de Araújo Porto-Alegre*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.

PEDROSA, Mário. "Da Missão Artística: seus obstáculos políticos". In: ARANTES, Otília. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998. Coleção Textos Escolhidos III.

PEREIRA, Sônia Gomes. *Arte brasileira do século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

PEREIRA DA SILVA, Margareth. "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro". *Anais do Museu Paulista*, nova série, nº 2, 1994.

PORTO-ALEGRE, Manuel José de Araújo. "Iconographia brazileira: Francisco Pedro do Amaral". *Revista do IHGB*, t. 19, nº 23, 3º trim. 1856.

_____. "Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense". *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro, D. L. dos Santos, t. III, 1841.

SANTOS, Francisco Marques dos. *Artistas do Rio colonial*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do reino do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1981.

SCHWARCZ, Lília. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. *O sol do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

SIQUEIRA BUENO, Beatriz Piccolotto. *Desenho e desígnio: o Brasil dos engenheiros militares – 1500-1822*. São Paulo: Edusp, 2012.

SQUEFF, Letícia Coelho. *O Brasil nas letras de um pintor: Manoel de Araújo Porto-Alegre*. Campinas: Unicamp, 2003.

SQUEFF, Letícia Coelho; KOVENSKY, Júlia. *Araújo Porto-Alegre: singular & plural*. São Paulo: IMS, 2014.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1957.

TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do agricultor brasileiro*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

TURAZZI, Maria Ines. "O 'homem de invenções' e 'as recompensas nacionais'. Notas sobre H. Florence e L. J. M. Daguerre". *Anais do Museu Paulista*, v. 16, nº 2, jul.-dez. 2008.

VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

VIDAL FERNANDES, Cibele. "A Reforma Pedreira na Aiba e sua relação com o panorama internacional de ensino nas academias de arte". *Anais do Seminário EBA 180*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

A ARTE NO BRASIL ENTRE O SEGUNDO REINADO E A *BELLE ÉPOQUE*

Fontes manuscritas

EULÁLIO. Alexandre. *Literatura e pintura: simpatias, diferenças, interações*. Campinas: Unicamp, Centro Alexandre Eulálio, mar. 1991.

PORTO-ALEGRE, Manuel José de Araújo. *Discurso de posse como diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1854*. Rio de Janeiro: UFRJ, Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes.

TAUNAY, Felix-Émile. *Discurso na distribuição pública dos prêmios pelo ministro dos Negócios do Império em 19 de dezembro de 1834*. Rio de Janeiro: UFRJ, Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes.

_____. *Discurso na distribuição pública dos prêmios pelo ministro dos Negócios do Império em 19 de dezembro de 1835*. Rio de Janeiro: UFRJ, Arquivo da Escola Nacional de Belas Artes.

Periódicos

A Marmota na Corte, 1844.

A Revista Ilustrada, nos. 112, 1878; e 160, 163, 1879.

Kosmos, 1904-10.

Minerva Brasiliense, *Jornal Arte e Literatura*, 1843, 1844; 1844-47.

O Brazil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Bellas Artes do Rio de Janeiro, 1857-59.

O Mosquito, 6 de julho de 1872.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Revista Musical e de Bellas Artes, nº 20, 1879.

Livros

ACQUARONE, Francisco; QUEIROZ VIEIRA, Adão de. *História da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Oscar Mano, 1939.

_____; _____. *Mestres da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Paulo Azevedo/Francisco Alves, s/d.

_____; _____. *Primores da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: s/n, 1941.

ADES, Dawn. *Art and Architecture in South America*. Harmondsworth: Penguin, 1998.

ANDRADE, Mario de. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*. São Paulo, 1945.

ARESTIZABAL, Irma (org.). *Eliseu Visconti e a arte decorativa*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: PUC/Funarte, 1982.

AULER, Guilherme. *O imperador e os artistas*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1955. Coleção Cadernos do Corgo Seco.

ÁVILA JR., Jefferson. *Anais do Museu Antônio Parreiras*. Niterói: Imprensa Oficial do Governo do Estado do Rio de Janeiro, 1956.

AZEVEDO, F. *Almeida Júnior*. São Paulo, 1949.

BANCO SAFRA. *Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Paragrapho, 1997.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944.

BARATA, Mário. "Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816". *Revista do Sphan*, nº 14, pp. 283-307, 1959.

____. *Eliseu Visconti e a arte decorativa*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: PUC / Funarte, 1982.

BARBOSA, Rui. *O desenho e a arte industrial*. Discurso no Liceu de Artes e Ofícios em 23 nov. 1882. Rio de Janeiro, reimp., 1982.

____. *As aquarelas de Miguelzinho Dutra*. Catálogo da exposição. São Paulo, 1976.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BERGER, Paulo. *Bibliografia do Rio de Janeiro 1531-1900*. Rio de Janeiro: Secretaria Estadual de Educação e Cultura, 1980.

BIARD, François-Auguste. *Deux années au Brésil*. Paris: Hachette, 1862.

BITTENCOURT DA SILVA, Francisco Joaquim. "A exposição geral na Academia Imperial de Belas Artes". *O Brasil Artístico*. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes do Rio de Janeiro, p. 40, 1857.

BRAGA, Theodoro José da Silva. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

CÂMARA, Gerardo Brito Raposo da. *A Pinacoteca do Museu Imperial*. Petrópolis: MEC, 1956.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

CARVALHO, Ronald de. *Estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1924.

CASTRO, Sílvio Rangel de. *A arte no Brasil: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (coords.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Rio de Janeiro/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973-1980. 4 v.

COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *As belas artes (Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901.

____. *Belas Artes: memória*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900.

COLI JR., Jorge S. *Victor Meirelles e a pintura internacional*. Tese de livre-docência. Campinas: Unicamp, 1997.

____. "Como se deve escrever a história da arte brasileira do século XIX". In: MARTINS, Carlos (org.). *O Brasil redescoberto*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro, Paço Imperial, 1999.

COTRIM, Álvaro (Álvarus). *Pedro Américo e a caricatura*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

COTRIM, Álvaro (Álvarus); LACOMBE, Lourenço Luis. *O Museu Imperial de Petrópolis*. Petrópolis: Colorama, 1987.

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pictoresque et historique au Brésil, ou Sejour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement, époques de l'avènement et de l'abdication de S.M.D. Pedro 1er fondeur de l'empire brésilien. Dedié a l'Académie des Beaux Arts de l'Institut de France*. Paris: Firmin Didot, 1834-39. 3 v.

DE LOS RIOS, Adolfo Morales. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.

____. *O ensino artístico: subsídios para a sua história. Um capítulo – 1816-1889*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1942.

EULÁLIO, Alexandre. "O século XIX". In: *Tradição e ruptura*. Catálogo da exposição. São Paulo: Fundação Bienal, 1984.

EWBANK, Thomas. *A vida no Brasil*. São Paulo/Belo Horizonte: USP/Itatiaia, 1976.

FERREIRA, Félix. *Belas artes: estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes, 1885 (versão digital Carlos Roberto Maciel Levy. S/l: Artedata, 1998).

FERREZ, Gilberto. *A muito leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Paris: Marcel Movillot, 1965.

____. *Iconografia petropolitana 1800-1890*. Petrópolis: Museu Imperial, 1955.

____. *O Paço da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1985.

____. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IHGB, 1966.

____. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro 1865-1918*. Rio de Janeiro: Ex Libris/João Fortes, 1985.

FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston. *Pioneer fotographers of Brazil: 1840-1920*. Nova York: Center for Inter-American Relations, 1976. Catálogo da exposição.

GALVÃO, Alfredo. "Almeida Júnior: sua técnica e sua obra". *Revista do Sphan*, nº 13, p. 215, 1956.

____. *Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1958.

____. "Félix Emílio Taunay e a Academia de Belas Artes". *Revista do Sphan*, nº 16, pp. 137-217, 1967.

____. *João Zeferino da Costa*. Rio de Janeiro: Departamento Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1973.

____. "Manuel Araújo Porto-Alegre: sua influência na Academia Imperial das Belas Artes e no meio artístico do Rio de Janeiro". *Revista do Sphan*, nº 14, pp. 19-119, 1959.

____. *Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.

GONDIM DA FONSECA, Manuel José. *Biografia do jornalismo carioca 1808-1908*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1941.

GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luiz. *A arte brasileira: pintura e escultura*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Ed. org. Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

____. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Benedito de Souza, 1929.

____. *Graves e frívolos (por assuntos de artes)*. Lisboa: Clássica, 1910. Ed. org. Vera Lins. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

____. "Mestre Valentim". *Kosmos*, nº 3, mar. 1905.

GUIMARÃES JR., Luiz Caetano Pereira. *Pedro Américo*. Rio de Janeiro: H. Brown & J. de Almeida, 1871.

HERSTAL, Stanislaw. *Dom Pedro II*, São Paulo/Lisboa: MEC/Casa da Moeda de Lisboa, 1972. 3 v.

KELLY, Celso (org.). *Século XIX: o Romantismo*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1979.

KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

LEITÃO, Cândido de Melo. *Visitantes do Primeiro Império*. São Paulo: Nacional, 1934. Série Brasiliana, v. XXXII.

LES PORTUGAIS au Brésil. L'art dans la vie quotidienne. Catálogo da exposição. Bruxelas, Collection Pimenta Camargo, 1991.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.

____ (org.). *Aspectos da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

____. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico 1840-1884*. Catálogo de artistas e obras. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

____. *Giovanni Battista Castagneto 1851-1900: o pintor do mar*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

____. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1980.

LEVY, Hannah. "A pintura colonial no Rio de Janeiro". *Revista do Sphan*, nº 6, pp. 7-11, 1942.

____. "Retratos coloniais". *Revista do Sphan*, nº 9, pp. 251-9, 1945.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4 v.

LOBO, Hélio. *Manuel Araújo Porto-Alegre.* Rio de Janeiro: ABC Ltda. 1984.

MARIANO FILHO, J. *O Passeio Público do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: C. Mendes Junior, 1943.

MARQUES, Luiz C. (org.). *Museu de Arte São Paulo.* Catálogo Geral. São Paulo: Prêmio, 1998, 4 v.

MATOS, Anóbal de. *História da arte brasileira.* Belo Horizonte: Apollo, 1936.

MEDEIROS, João. *Mestres da pintura no Brasil.* São Paulo, 1983.

MELLO FRANCO, Affonso Arinos de. *O Palacete do Caminho Novo.* Rio de Janeiro: UERJ, 1975.

MELLO JR., Donato. *Vitor Meirelles de Lima 1832-1903.* Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

_____. *Nicolau Antônio Facchinetti 1824-1900.* Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Pedro Américo de Figueiredo e Melo 1843-1905.* Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983.

MILLIET, Sergio. *Ensaios.* São Paulo: Brasileira, 1938.

_____. *Pintores e pinturas.* São Paulo: Martins, 1940.

MORAES, Rubens Borba de; BERRIEN, William. *Manual bibliográfico de estudos brasileiros.* Rio de Janeiro: Souza, 1949.

MORAES BELLUZO, Ana Maria de. *O Brasil dos viajantes.* São Paulo: Odebrecht, 1994. 4 v.

MORAES FILHO, Alexandre José de Melo. *Artistas do meu tempo.* Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

_____. *Crônica geral e minuciosa do Império do Brasil.* Rio de Janeiro: Dias da Silva Jr., 1879.

MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Juiz de Fora. *Revista do Sphan,* nº 1, p. 165, 1937.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. São Paulo: Banco Safra, 1985.

NAGIB, Francisco. *João Batista da Costa 1865-1926.* Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira.* São Paulo: Ática, 1997.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão de. *O brado do Ipiranga.* São Paulo: Edusp, 1999.

OLIVEIRA FREIRE, Laudelino de. *Galeria histórica dos pintores no Brasil.* Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1914-16.

_____. *Pedro II e a arte no Brasil.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

_____. *Um século de pintura no Brasil.* Rio de Janeiro: Rohê, 1916 (ed. fac-similar, Rio de Janeiro: Fontana, 1983).

OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura 1764-1850.* São Paulo: Emanoel Araújo Editor, 1982.

PAES DE BARROS, Álvaro. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador.* Rio de Janeiro: IBGE, 1956.

PARANHOS, R. Antunes. *O pintor do romantismo. Manuel Araújo Porto-Alegre.* Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

PARREIRAS, Antonio Diogo da Silva. *História de um pintor contada por ele mesmo.* In: SILVA, Maximiano de Carvalho; BARROS, M. T. Kopschitz de (orgs.). Niterói: Fundação de Arte de Niterói, 1999.

PEREIRA, Margareth da Silva. "Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro". *Anais do Museu Paulista,* nº 2, pp. 169-95, jan.-dez. 1994.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Catálogo do acervo, a/c de M. Cecília França Lourenço. São Paulo, 1989.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre.* Campinas: Unicamp, 1996.

PONTUAL, R. *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. "Valentim da Fonseca e Silva". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,* v. 19, pp. 374-80, 1856.

_____. "Memórias da Antiga Escola de Pintura Fluminense". *Revista do IHGB,* v. 33, pp. 56-68, 1844.

QUERINO, Manuel Raymundo. *As artes na Bahia:* escorço de uma contribuição histórica. 2. ed. Salvador: Officinas do Diário da Bahia, 1913.

RAMIZ GALVÃO, Benjamin Franklin de. *Catálogo da Exposição de História do Brasil de 1881.* Brasília: UnB, 1982 [1881]. 3 v.

REIS JR., José Maria dos. *Belmiro de Almeida 1858-1935.* Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1984.

_____. *História da pintura no Brasil.* São Paulo: Leia, 1944.

RIBEIRO PINHEIRO, João. *História da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1931.

RIBEYROLLES, Charles; FROND, Viktor. *Brasil pitoresco*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1861.

ROCHET, A. *Louis Rochet: sculpteur sinologue, 1813-1878*. Paris: André Bonne, 1978.

RUBENS, Carlos. *As artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1935.

_____. *História da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1939.

_____. *Rosalvo Ribeiro, mestre da pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1940.

_____. *Vida e glória de Batista da Costa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1947.

_____. *Victor Meirelles: sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SANTOS, Francisco Marques dos. "Dois artistas franceses no Rio de Janeiro (Armand Julien Pallière e Louis Alexis Boulanger)". *Revista do Sphan*, nº 3, pp. 123-31, 1939.

_____. "O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816". *Revista do Sphan*, nº 5, 1941.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.

SANTOS PEIXOTO, Maria Elizabete. *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1989.

SÃO PAIO, João Zeferino Rangel de. *O quadro da Batalha de Guararapes, seu autor e seus críticos*. Rio de Janeiro: S. J. Alves, 1880.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *Festas públicas no Primeiro Reinado*. São Paulo: Unesp, 1999.

SCHWARCZ, Lília. *As barbas do imperador. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SILVA, Castão. Pereira da. *José Ferraz de Almeida Júnior: sua vida e sua obra*. São Paulo: Editora do Brasil, 1946.

SOCIEDADE PROPAGADORA DAS BELAS ARTES. *Tombamento das obras existentes*. Rio de janeiro: Imprensa Nacional, 1955.

SOUZA, José Antonio Soares de. *Da Vila Real da Praia Grande à Imperial Cidade de Niterói*. Rio de Janeiro: IHGB, 1975.

TEIXEIRA LEITE, J. R. (org.). *A pintura no Brasil holandês*. Rio de Janeiro: GRD, 1967.

_____. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 2 v.

_____. *Iconografia e paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1994.

_____. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

_____. *Pintores negros do Oitocentos*. São Paulo: Emanuel Araújo Editor, 1980.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio neoclássico*. Rio de Janeiro: Bloch, 1978. 2 v.

VIANNA GUIMARÃES, Argeu de Segadas. *Auréola de Vitor Meirelles*. Rio de Janeiro: IHGB, 1977.

ZANINI, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 v.

MODERNISMO NO BRASIL: CAMPO DE DISPUTAS

ALVES, Ívia. *Arco & flexa – contribuição para o estudo do Modernismo*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Tarsila, sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2006.

_____. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, ECA, 1987.

BOGOSIAN, Mariana. "Forma e conduta: uma leitura das prerrogativas de formação do novo trabalhador no Estado Novo, a partir da análise dos espaços das Escolas Práticas de Agricultura do Estado de São Paulo". XI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo (SHCU), Vitória, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BREFE, Ana Cláudia F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Unesp, 2005.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1958.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CAMARGOS, Márcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2011.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

____. "De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil". *Novos Estudos Cebrap*, v. 88, 2010.

____. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

____. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.

CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CINTRÃO, Rejane. *Algumas exposições exemplares: as salas de exposição de São Paulo de 1905 a 1930*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Senac, 2005.

COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

COUTO, Fátima M. de. "Caminhos e descaminhos do Modernismo brasileiro: o 'confronto' entre Tarsila e Anita". *Revista Esboços*, Florianópolis, nº 19, 2008.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Edusp, 2006.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da minha vida (memórias)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

DIMITROV, E. "Pintura e identidade: formas de pintar Pernambuco por artistas locais e seus diálogos com o Sudeste". *Anais do 34º Encontro Anual Anpocs*, Caxambu, 2010.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

____. "Modernismo: nacionalismo e engajamento". In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil século* XX. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

____. "Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro". In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo. Tragetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7. ed. rev. e ampl. Prefácio de Antônio Dimas. Recife: Fundaj/Massangana, 1996.

GONZAGA DUQUE ESTRADA, Luiz. *A arte brasileira*. Introd. e notas Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Andra Jakobsson Studio, 2002.

INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupy, 1969.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Nul n'est profete en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1844-1914*. Paris: Musée d'Orsay, 2009.

KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil - Entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá, 2008.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

L'ÉCOLE DE PARIS, 1904-1929. *La parte de l'autre*. Paris: Musée de l'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000.

LEHMKUHL, Luciene. *O Café de Portinari na Exposição do Mundo Português: modernidade e tradição na imagem do Estado Novo brasileiro*. Uberlândia: Edufu, 2011.

MARINS, Paulo Cesar Garcez. "Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica europeia". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 44, 2007.

____. "Trajetórias de preservação do patrimônio cultural paulista". In: SETUBAL, Maria Alice (coord.). *Terra paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: Cenpec/Imesp, 2008.

MARQUES, Luiz. *30 mestres da pintura no Brasil. 30 anos Credicard*. São Paulo: Masp, 2001.

MENDES DE ALMEIDA, Paulo. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MATTOS, Claudia Valladão de. "Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista". *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, São Paulo, v. 6-7, pp. 123-45, 2003.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. "O Salão Nobre do Museu Paulista e o Teatro da História". In: MENESES, Ulpiano Bezerra de (org.). *Como explorar um museu histórico*. São Paulo: Museu Paulista, 1992.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do Modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

MENEZES DE ALMEIDA, Paulo. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX". In: AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

MILLIET, Maria Alice. "As abstrações". In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.

MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (recordações)*. Brasília: Briquet de Lemos, 2011.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PESSOA, José *et al.* (orgs.). *Moderno e nacional*. Niterói: Eduff, 2006.

PICCININI, Daisy. *Brecheret e a Escola de Paris*. São Paulo: FM, 2011.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PRADO, Antônio Arnoni. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Reis Branco. *O museu doméstico: São Paulo, 1890-1920*. Dissertação de mestrado em Artes. São Paulo: USP, ECA, 1992.

ROSSI, Mirian Silva. *Organização do campo artístico paulistano: 1890-1920*. Dissertação de mestrado em História Social. São Paulo: USP, 2001.

RUFINONI, Priscila. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCHWARCZ, Lilia. "Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, nº 29, out. 1995.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHWARTZMAN, Simon *et al. Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra/Edusp, 1984.

SEGAWA, Hugo. "Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida". In: PESSOA, José *et al.* (orgs.). *Moderno e nacional*. Niterói: Eduff, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Di Cavalcanti ilustrador: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922)*. São Paulo: Sumaré/Fapesp, 2002.

____. "A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX". *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 17, nº 1, 2005.

SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

VILLAS-BÔAS, Gláucia; QUEMIN, Alain (orgs.). *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França*. Inédito, a ser publicado no Brasil e na França por intermédio do programa Saint Hilaire/Capes.

WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: the First Vargas Regime, 1930-1945*. Londres: Duke University Press, 2001.

ZANINI, Walter. *Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta*. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

CONCRETISMO

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: DBA, 1998.

_____. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/ Pinacoteca do Estado, 1977.

_____ (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III, Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II, Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV, Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 2000.

ARRUDA, Maria Arminda Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc, 2001.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BARCINSKI, Fabiana Werneck *et al.* (orgs.). *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: S. Roesler/Instituto Cultural Axis, 2003.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BUENO, Maria Lucia. *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*. Brasília: Sociedade e Estado, 2005.

CARVALHO, Rosa C. M.; REILY, Lúcia. "Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri". *ArtCultura*, v. 12, nº 21, Uberlândia, pp. 165-80, jul.-dez. 2010.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. *Grupo Ruptura*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bela (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Unicamp, 2004.

DABUL, Lígia. "Sociabilidade e o sentido da arte: conversas em exposição". In: BUENO, Maria Lúcia (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. São Paulo: Senac, 2012.

ERBER, Pedro. "Políticas da abstração: pintura crítica no Brasil e Japão, anos 1950". In: Dossiê *Vida da crítica: percursos de Mário Pedrosa*, organizado por VILLAS BÔAS, Gláucia. *Poiésis*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, v. 1, nº 14, pp. 44-57, 2009.

ESPADA, Heloísa. "O debate em torno da primeira exposição de arte concreta (1956-1957)". ICAA-MFA, The Publication Series for Documents of 20th Century Latin American and Latino Art. Working Paper nº 2, maio 2008. Disponível em: http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Espada.ICAA%20Working%20Papers.pdf. Acesso em: 21 fev. 2012.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

____. (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FER, Briony. *On Abstract Art*. New Haven: Yale University Press, 2000.

FORMIGA, Tarcila S. *Uma experiência no campo artístico carioca*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Uerj, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2009.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922 – A semana que não terminou*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

GULLAR, Ferreira. "Teoria do não objeto". In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.

____. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

HISTOIRES DE 50 AINS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART/AICA. Paris: Unesco, 1999.

IMAGES OF THE UNCONSCIOUS FROM BRAZIL. *Confluência de Culturas*. Catálogo da exposição. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 46ª Feira do Livro de Frankfurt, 1996.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KUDIELKA, Robert; LAMMERT, Angela *et al*. *Das Verlangen nach Form. O desejo da forma: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilie*. Berlim: Akademie der Künste, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, FFLCH, 2006.

MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa: solidão revolucionária*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

MARTINS, Sérgio Bruno. "Phenomenological Openness – Historicist Closure: Revisiting Ferreira Gullar's Theory of the Non-Object". *Third Text*, v. 26, pp. 79-90, jan. 2012.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

____. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

____. *Limites do moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, FFLCH, 2011.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

____. "A complexidade de Volpi. Nota sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas". *Novos Estudos, Cebrap*, nº 81, jul. 2008.

PAPE, Lygia. *Catiti catiti, na terra dos Brasis*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 1980

PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antônio. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

SEVERI, Carlo. "A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi Strauss". *Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 1, nº 2, pp. 53-72, nov. 2011.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O Modernismo*. Texto inédito, 2012.

VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

VILLAS BÔAS, Gláucia. *Mudança provocada: passado e futuro do pensamento sociológico*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

____. "A estética da conversão: o Ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca: 1946-1951". *Tempo Social*, v. 20, nº 2, nov. 2008.

Filmes e documentários

Almir Mavignier. Memórias concretas. Direção: Nina Galanternick. Produção e pesquisa: Gláucia Villas Bôas. 26 min. Nusc/UFRJ/CNPQ, 2006.

Cildo Meireles. Direção: Wilson Coutinho, 1979. 10 min.

Formas do afeto. Um filme sobre Mário Pedrosa. Direção: Nina Galanternick. Produção e pesquisa: Gláucia Villas Bôas. 35 min. Nusc/UFRJ/Faperj, 2010.

OS ANOS 1960: DESCOBRIR O CORPO

AGUILAR, Gonzalo. Entrevista com Frederico Moraes. *Portal Cronópios*. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3279. Acesso em: 5 dez. 2013.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Poliana. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARANTES, Otília. "Depois das vanguardas". *Arte em Revista*, nº 7, 1983.

ARQUIVO HÉLIO OITICICA. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2006.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BELUZZO, Ana Maria. "Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão". In: AMARAL, Aracy (org.). *Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1986.

BORJA-VILLEL, Manuel (org.). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETT, Guy. "Estados de medo e liberdade". In: *Fatos, Antônio Manuel*, exh. cat. São Paulo: CCBB, 2007.

____. "Sérgio Camargo". In: MACIEL, Katia (org.). *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

____. "Um salto radical". In: ADES, Dawn (org.). *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli (orgs.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

____. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CICLO de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, 1, Neoconcretismo/1959-1961. Galeria de Arte Banerj, 1984.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (orgs.). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COSTA, Cacilda Teixeira. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Alameda/Edusp, 2005.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FABBRINI, Ricardo. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.

FAVARETTO, Celso. "Das novas figurações à arte conceitual". In: RIBENBOIM, Ricardo (org.). *Tridimensionalidade*. São Paulo: Itaú Cultural, 1997.

____. "Imagens do migrante na música popular brasileira". *Travessia – Revista do Migrante*, nº 17, São Paulo, set.-dez. 1993.

____. "Modernidade, vanguarda e participação". In: *Moderno, pós-moderno, contemporâneo na educação e na arte*. Textos apresentados ao Concurso de Livre-docência junto ao Departamento de Metodologia do Ensino e Educação Comparada da Faculdade de Educação da USP, 2004.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA GULLAR. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FERRO, Sérgio. "Vale tudo". *Arte em Revista*, nº 2, 1979.

FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (orgs.). In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940: Strategies of Being*. Nova Jersey: Prentice Hall, 2000.

GARCIA, Miliandre. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, 2004.

LOPES, Fernanda. *A experiência Rex: éramos o time do rei*. São Paulo: Alameda, 2009.

MACIEL, Katia (org.). *Neoconcretos*. Rio de Janeiro: N-Imagem, 2001 (DVD).

MARTINS, Carlos Estevam. "História do CPC". *Arte em Revista*, nº 3, 1980.

MARTINS, Luiz Renato. "A Nova Figuração como negação". *ARS*, São Paulo, v. 4, nº 8, 2006.

NUNES, Fabricio. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto"*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

OITICICA, Hélio. "O q faço é música", 1979. Arquivo Hélio Oiticica 057.79. Publicado também no catálogo da exposição "O q faço é música", Galeria São Paulo, 1986.

____. "Situação da vanguarda no Brasil". *Arte em Revista*, nº 2, 1979.

OITICICA FILHO, César; VIERA, Ingrid (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OLIVEIRA, Liliana Mendes de. "Alguns aspectos da retomada da figuração na arte brasileira dos anos 60". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº 1, 1994.

PECCININI, Daisy (org.). *Objeto na arte: Brasil, anos 60*. São Paulo: Faap, 1978.

PEDROSA, Mário. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". *Estado de Minas*, 24 jul. 1966.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBENBOIM, Ricardo. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural/Cosac Naify, 1999.

RICCI, Fábio. "Cordéis cepecistas de Ferreira Gullar". *Sibila: Poesia e Crítica Literária*. Disponível em: http://sibila.com.br/critica/cordeis-cepecistas-de-ferreira-gullar/3155. Acesso em: jul. 2014.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

____. *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'Água, 2006.

WHITELEGG, Isobel. "Mira Schendel: rumo a uma história do diálogo". *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ, nº 14, ed. especial, 2007.

ZILIO, Carlos. "Da Antropofagia à Tropicália". In: NOVAES, Adauto (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ARTE POPULAR

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BATISTA, Astreia Soares. *Outras conversas sobre os jeitos do Brasil: o nacionalismo na música popular*. São Paulo: Annablume/Fumec, 2002.

BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Média (1500-1800)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. "Vida cotidiana e produção artística de pintores leigos nas Minas Gerais: José Gervásio de Souza Lobo, Manoel Ribeiro da Costa e Manoel da Costa Ataíde". In: PAIVA, Eduardo França; ANASTASIA, Carla Maria Junho. *Trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver – séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume, 2002.

COIMBRA, Sílvia Rodrigues; ALBUQUERQUE, Flávia

Martins; DUARTE, Maria Letícia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. 4. ed. Recife: Caleidoscópio, 2010.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

ETZEL, Eduardo. *Arte sacra popular brasileira: conceito, exemplo, evolução*. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1975.

FROTA, Lélia Coelho. *Ataíde. Vida e obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

____. *Mestre Vitalino*. Recife: Fundaj/Massangana, 1986.

____. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Christiani Nielsen, 1975.

____. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século* XX. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

____. *Promessa e milagre no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais*. Brasília: SEC/Pró-Memória, 1981.

LEMOS, Carlos A. C. *Museu de Arte Sacra*. São Paulo: Banco Safra, 1983.

LIMA, Beth; LIMA, Valfrido. *Em nome do autor: artistas artesãos do Brasil*. São Paulo: Proposta, 2008.

LIMA, Ricardo Gomes; FERREIRA, Cláudia Márcia. "O Museu de Folclore e as artes populares". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Arte e Cultura Popular*, Brasília, nº 28, 1999.

MAGALHÃES, Gisela; ARESTIZÁBAL, Irma (coords.). *7 brasileiros e seu universo: artes, ofícios, origens, permanências*. Brasília: DAC/MEC, 1974.

MASCELANI, Maria Ângela. "A Casa do Pontal e suas coleções de arte popular brasileira". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Arte e Cultura Popular*, Brasília, nº 28, 1999.

MESQUITA, Aldenora Maria Vasconcelos. *Santeiros do Piauí*. Piauí: MEC/Seac/Funarte, 1980.

MONTES, Maria Lúcia. *Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros*. São Paulo: Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro / WMF Martins Fontes, 2012.

NEMER, José Alberto. *A mão devota: santeiros populares das Minas Gerais nos séculos 18 e 19*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2008.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. "A escola mineira de imaginária e suas particularidades". In: COELHO, Beatriz. *Devoção e arte: imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2005.

PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1981. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PIRES, Rita de Cássia Baduy. *Pequenas grandezas: miniaturas de Hélio Leites*. Curitiba: Artes & Textos, 2008.

VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim/Museu Nacional de Etnologia, 2003.

AGRADECIMENTOS

Ada Schendel / Adolpho Leirner / Adriana Charoux / Amelia Zaluar / Analivia Cordeiro / Ana Lucia Pinheiro de Miguel / Andrea Pereira / André Pessoa / Angélica Pompilio de Oliveira / Anibal Gondin / Anna Maria Maiolino / Antonio Manuel / Ariane Figueiredo / Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark" / Beatriz e Mario Pimenta Camargo / Beny Palatnik / Carla Nieto Vidal / Cildo Meireles / Claudia Charoux / Daniel Mansur / Edithe Pereira / Elisabeth Medeiros / Expomus / Fabiana de Barros / Fernanda Curi / Fernando e Wal Weissman / Fundação Estudar / Galeria Estação / Galeria Nara Roesler / Giselli Gumiero / Isabella Matheus / Itaú Cultural – Acervo de Obras de Arte / João Liberato / José Alberto Nemer / Keiko Nishie / Lenora de Barros / Lili e João Avelar / Lilian Shimohirao / Luiz Alphonsus / Marcia Sato / Maria Ignez Mantovani / Maria José Fernandes / Maria Lydia Fiaminghi / Monica Almeida Kornis / Monica de Souza / Museu de Arte da Bahia / Museu Paraense Emilio Goeldi / Museu Paulista / Nelson Kon / Nelson Leirner / Patricia Lee / Pedro Oswaldo Cruz / Pinacoteca do Estado de São Paulo / Projeto Hélio Oiticica / Rafael Motta / Ranulpho Galeria de Arte / Roberta Guimarães / Romulo Fialdini / Selma Sevá / Sergio Guerini / Sociedade Rural Brasileira / Sylvia Malfatti Souza / Taisa Palhares / Tarsila do Amaral / Thomas Merkel / Tyba / Valter Sacilotto / Veronica Keyes / Xará Moysés / Yves Serpa / Zeca Assumpção

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional
Abram Szajman
Diretor Regional
Danilo Santos de Miranda

Conselho Editorial
Ivan Giannini
Joel Naimayer Padula
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Sérgio José Battistelli

Edições Sesc São Paulo
Gerente Marcos Lepiscopo
Gerente adjunta Isabel M. M. Alexandre
Coordenação editorial Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha
Produção editorial João Cotrim, Rafael Fernandes Cação
Coordenação gráfica Katia Verissimo
Coordenação de comunicação Bruna Zarnoviec Daniel

Edições Sesc São Paulo
Rua Cantagalo, 74 – 13º/14º andar
CEP: 03319-000 – São Paulo – SP – Brasil
Tel.: 55 11 2227-6500
edicoes@edicoes.sescsp.org.br
sescsp.org.br

A Editora WMF Martins Fontes empenhou-se em localizar todos os detentores de direitos autorais, ou eventuais herdeiros, das obras aqui reproduzidas. Mas, em alguns casos, não conseguiu encontrá-los. Mesmo assim, decidiu reproduzir essas obras, dispondo-se a acertar os direitos caso seus herdeiros sejam encontrados.

Copyright © 2015, Editora WMF Martins Fontes Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.
1ª edição 2015

Coordenação editorial FABIANA WERNECK BARCINSKI
Produção de imagens FATIMA ASSUMPÇÃO
Design gráfico LUCIANA FACCHINI
Designers assistentes KARINE TRESSLER E JULIA CONTREIRAS
Acompanhamento editorial HELENA GUIMARÃES BITTENCOURT
Preparação MALU FAVRET
Revisões gráficas LETICIA BRAUN E ANA MARIA DE O. M. BARBOSA
Tratamento de imagens BUREAU SÃO PAULO
Produção gráfica GERALDO ALVES
Impressão e acabamento EDITORA GRÁFICA BERNARDI LTDA.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960 /
Fabiana Werneck Barcinski (org.)
São Paulo: Editora WMF Martins Fontes: Edições SESC
São Paulo, 2014.

ISBN 978-85-7827-824-3 (WMF Martins Fontes)
ISBN 978-85-7995-090-2 (Edições SESC São Paulo)

1. Arte brasileira 2. Arte moderna 3. Artistas – Brasil
4. Ensaios brasileiros I. Barcinski, Fabiana Werneck.

14-01591 CDD-709.81

Índice para catálogo sistemático:
1. Arte brasileira: História e crítica 709.81

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora WMF Martins Fontes Ltda.
Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133
01325-030 São Paulo SP Brasil
Tel. (11) 3293-8150 Fax (11) 3101-1042
e-mail: info@wmfmartinsfontes.com.br
http://www.wmfmartinsfontes.com.br

ESTE LIVRO APRESENTA AO PÚBLICO EM GERAL A ARTE PRODUZIDA EM TERRAS BRASILEIRAS DESDE ANTES DE SEU DESCOBRIMENTO ATÉ O FINAL DA DÉCADA DE 1960. CADA CAPÍTULO, ESCRITO POR UM ESPECIALISTA, RELATA UM DETERMINADO PERÍODO DA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL.

ACREDITANDO QUE NO CAMPO ARTÍSTICO É POSSÍVEL RECONHECER A IDENTIDADE DE UMA NAÇÃO, *SOBRE A ARTE BRASILEIRA* BUSCA APROXIMAR OS LEITORES DA FORMAÇÃO DA EXPRESSÃO ARTÍSTICA NO BRASIL ATÉ O SEU AMADURECIMENTO E CONVIDA A UMA REFLEXÃO SOBRE A IMPORTÂNCIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL DO PAÍS E SUA DIFUSÃO.

9 788578 278243
WMF Martins Fontes

9 788579 950902
Edições Sesc São Paulo